ROK XI WARSZAWA, MARZEC-KWIECIEŃ 1936 Nr. 2

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

TREŚĆ

TOWARZYSTWO LITERACKIE IM. A. MICKIEWICZA
ODDZIAŁ WARSZAWSKI

INSTYTUT WYDAWNICZY „BIBLJOTEKA POLSKA" WARSZAWA

POLONISTA

DWUMIESIĘCZNIK

Czasopismo poświęcone sprawom nauczania języka polskiego

Wychodzi rok VI.

●

W czerwcu b. r. ukazał się zeszyt podwójny (II—III) o następującej treści:

Dr. M. Des Loges: *Przeżycie a przedmiot w dziele literackiem* (uwagi z pogranicza teorji i dydaktyki literatury).

Dr. J. Hełm-Pirgowa: *Metodyka ćwiczeń redakcyjnych.*

T. Parnowski: *Gazetka ścienna.*

M. Placzek: *Język polski w szkole ukraińskiej.*

Z. Jętkiewiczowa: *Nauczanie kultury w szkole średniej przez zapoznawanie z dziełami sztuki.*

Dr. J. Gołąbek: *O czytankach polskich dla I kl. gimn. Sprawozdania i oceny* (podręczniki, prace dydaktyczne) *Literatura dla dzieci i młodzieży* (W. Stetkiewiczówna) *Kronika.*

Warunki prenumeraty „Polonisty" wraz z „Ruchem Literackim": rocznie zł 10, półrocznie zł 6, numer pojedyńczy „Polonisty" zł 1,50, podwójny zł 3.

Redaktor: *Juljusz Saloni*, tel. 10-20-31.

Sekretarz Red.: *Henryk Schipper*, tel. 12-07-77.

Adres Red.: **Warszawa, Nowy Świat 23 (Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska").**

Adres Admin.: Tamże (t. 270-02). Konto czek. PKO. 24-195

ROK XI WARSZAWA, MARZEC-KWIECIEŃ 1936 Nr. 2

RUCH LITERACKI

ZAŁOŻONY PRZEZ BRONISŁAWA GUBRYNOWICZA

AKADEMICKIE „DZIEJE LITERATURY PIĘKNEJ"

Rozkwit historjografji literackiej pod koniec ubiegłego wieku, narzucając konieczność syntetycznego ujmowania dorobku osiągniętego przez badania szczegółowe, sprawił, że obok książek, wychodzących z pod pióra jednostek, poczęły pojawiać się syntezy zbiorowe, oparte na zasadzie współpracy specjalistów, prowadzonej wedle dyrektyw redaktora danego dzieła. Prace tego typu, dalekie od jednolitości, którą osiągnąć może tylko wysiłek jednoosobowy, dawały rekompensatę nieuniknionych niedomagań w postaci bardzo nieraz precyzyjnych a stale bardzo fachowych oświetleń tych czy innych dziedzin historji literatury, właśnie dlatego, że opracowaniem tych dziedzien zajmowali się fachowcy, znawcy przedmiotu ze źródeł, a nie z drugiej ręki, na co stale skazane są ujęcia jednoosobowe. Dość wskazać na wydawnictwa tak monumentalne, jak angielska „The Cambridge History of Literature", jak włoska „Storia della Letteratura scritta dai professori" lub jak dzieło o literaturze rosyjskiej w. XIX wydane pod redakcją Owsianiko-Kulikowskiego. Tę też drogę obrała przed laty dwudziestu ówczesna Krakowska Akademja Umiejętności, gromadząc w niezbyt zresztą monumentalnych, bo tylko dwutomowych „Dziejach literatury pięknej w Polsce" prace najlepszych ówczesnych specjalistów. Całość szwankowała pod względem redakcyjnym, zawierała rzeczy bardzo dobre obok bardzo słabych, nadewszystko jednak wykazywała pewne, niczem nieuzasadnione luki. Mimo to książka była potrzebna, rozeszła się rychło, z biegiem lat więc coraz konieczniejsza stawała się jej reedycja [1]. Pojawienie się jej przed kilku miesiącami nasuwa czytelnikowi serję uwag najrozmaitszych, mniej lub więcej istotnych, może więc nie od rzeczy będzie utrwalić najważniejsze z nich na piśmie, chociaż los ocen wydania pierwszego, nieuwzględnionych przy sporządzaniu reedycji, każe dość sceptycznie zapatrywać się na wartość czy potrzebę tego, co zamierzam tutaj wyłuszczyć [2].

Lektura każdej historji literatury ma w sobie coś z wędrówki po zbiorach muzealnych. Obojętna czy czytamy rozdział o Krasickim czy o Kaden-Bandrowskim, o pisarzu z przed paru stuleci czy o dzisiejszym, świat zaklęty w ich wizji arty-

---

[1] Dzieje literatury pięknej w Polsce. Wydanie drugie. Kraków 1935—1936, T. I: s. 376; T. II: s. 696. (W. Bruchnalski: Łacińska i polska poezja w Polsce średniowiecznej. T. Sinko: Poezja nowołacińska w Polsce. J. Krzyżanowski: Poezja polska w. XVI. A Brückner: Poezja polska w. XVII. A. Brückner: Poezja czasów Saskich. I. Chrzanowski: Poezja polska za czasów Stanisława Augusta. M. Kridl: Poezja w latach 1795—1863. A. Brückner: Poezja nowa, 1864—1935. M. Szyjkowski: Dramat w Polsce. J. Krzyżanowski, B. Gubrynowicz, Z. Szweykowski: Rozwój powieści w Polsce. J. St. Bystroń: Literatura ludowa).

[2] Bardzo surową, u nas przeoczoną recenzję wydania I. ogłosił przed kilkunastu laty w praskiej „Slavii" (rocznik I) A. Brückner. Szczegółową recenzję wydania II dał St. Cywiński („Nowe dzieje lit. pięknej w Polsce", Wilno 1936, str. 40). Inne niedomagania, o których nie będę dalej mówił, wytknąłem w recenzji zbiorowej w „Roczniku Literackim" IV.

stycznej automatycznie należy do przeszłości, odległej lub bliskiej, ale jest to świat miniony. Od zżycia się z nim widza-czytelnika będzie zależeć, jak i czem przemówi on do nas, ale samo zżycie się, to nie wszystko. Reszta to rozmieszczenie eksponatów i pióro autora katalogu lub słowo przewodnika, który nas po wystawie oprowadza. W danym wypadku układ dzieła o literaturze i oświetlenie jej zjawisk.

W galerjach obrazów spotyka się zazwyczaj sale, wypełnione dziełami danego mistrza lub danej szkoły. W historjach literatury zasadą układu bywa pospolicie twórczość pisarska. Układ ten można oczywiście zmienić, zamiast sal z dziełami Leonarda, Michała Anioła, Rafaela można dać salę z obrazami przedstawiajacemi Madonny, Ukrzyżowanie etc. etc., lub sale z malarstwem religijnem, portretami, pejzażami etc. etc. W tym drugim wypadku zbiór będzie dawał pojęcie, jak w obrębie pewnego czasu przedstawiał się rozwój pewnych tematów, ujmowanych z różnych, a przecież do pewnego stopnia wspólnych stanowisk. W historji literatury znowuż można ukazywać rozwój rodzajów literackich, o pewnej zawsze wspólnej, bo z naturą danego rodzaju związanej, tematyce. Tę właśnie drogę obrano w „Dziejach literatury pięknej". Czy droga ta wiedzie do celu? Być może, że wszystko byłoby tu w porządku, gdyby wszyscy współpracownicy dostosowali się do wymagań programowych, tak się jednak nie stało, stąd podczas lektury książki niezawsze zorjentować się można, jakiemi zasadami kierował się ten czy ów autor. Gdy więc zarysy poezji staropolskiej i współczesnego jej romansu są należycie poszufladkowane, w obrazie literatury w. XIX i XX panuje zasada biograficzna, ale stosowana dość chimerycznie. Np. M. Kridl, któremu przypadło opracowanie romantyzmu, nie mówi o twórczości dramatycznej Słowackiego, Krasińskiego, Norwida, Faleńskiego i in., ale zato szczegółowo omawia „Dziady". Dziwić mu się trudno, jak bowiem pisać o Mickiewiczu, jeśli się pominie dramat o Konradzie? Coprawda, również Słowacki, po wyeliminowaniu dzieł dramatycznych nie rysuje się zbyt plastycznie, a to samo powiedzieć trzeba o Krasińskim, mocno pokrzywdzonym, M. Szyjkowski bowiem, traktując jego dramaty jako poematy dramatyczne, zbył je ogólnikami, licząc widocznie, że będą one dokładniej omówione przez Kridla. Tak więc zasada układu dzieła wedle rodzajów literackich w omawianej książce nie wytrzymuje krytyki, okazuje się bowiem trudną do przeprowadzenia i daje rezultaty zawodniejsze aniżeli mógłby dać układ biograficzny. Ale to jeszcze nie wszystko. Wyobraźmy sobie pisarza, który uprawiał poezję i prozę, przyczem pierwsza była z tych czy innych względów przereklamowana, druga zaś niedoceniona, i każmy pisarza tego scharakteryzować dwu ludziom, z których pierwszy będzie usiłował jego poezję sprowadzić do właściwych wymiarów, drugi zaś pójdzie w stosunku do prozy za tradycją. Co stanie się wtedy z pisarzem? Odpowiedź daje ujęcie twórczości Goszczyńskiego, autora lichych wierszy i kapitalnych dzieł prozaicznych. W książce Kridl dowodnie wykazał, że Goszczyńskim, jako poetą zajmować się nie warto, a prozaika w niej wogóle niema, Szweykowski bowiem przeoczył czy rozmyślnie pominął „Króla Zamczyska", na „starą książkę" zaś, jak Tetmajer nazwał przepyszne dzieło Goszczyńskiego o Tatrach, „Dzieje literatury" nie mają odpowiedniej szufladki. I tu bodajże docieramy do sedna rzeczy, do problemu znaczenia takiego czy innego układu dzieła. Poprzednio powiedziałem, że wszystko byłoby w porządku, gdyby obecny układ był zastosowany w niem systematycznie, dodając dalej, że w praktyce okazuje się on zawodny. Obecnie okazuje się, że segregacja wedle rodzajów literackich jest łatwa i celowa tam, gdzie rodzaje te są wy-

raźnie rozgraniczone. W epokach natomiast ich krzyżowania się, a tak właśnie ma się sprawa z romantyzmem, zagadnienie niesłychanie się komplikuje, rozcinać go zaś apodyktycznie niepodobna. Spróbował tego Kridl, nie wydaje mi się jednak, by mu się to udało. Z obrazu tedy Mickiewicza wyrzucił „Księgi Narodu i Pielgrzymstwa", poczytując je najwidoczniej za utwór nie „czysto" literacki. Czy operacja taka jest dopuszczalna? Sądzę, że nie, i że krytyk, który prawi choćby najogólniej o wstępie do „Przedświtu", bo poemat ten uznaje tylko za ilustrację systemu, w owym wstępie wyłożonego, chcąc konsekwentnie stosować swą metodę, musiałby uznać całe partje „Dziadów" za ilustrację poglądów, sformułowanych w „Księgach". A dalej, jeśli się pomija „Księgi" i ogólnikami zbywa ów wstęp, to z tych samych względów powinnoby się przejść do porządku również nad „Genezis z Ducha", tymczasem ku zdziwieniu czytelnika ta „piękna fantazja poetycka" otrzymuje w ujęciu Kridla wcale obszerną, stronicową charakterystykę. Rezultat tego wszystkiego taki, że niekonsekwencje „Dziejów" są winą nietylko przyjętego zgóry układu i dbałej o niego redakcji, ale również samych współpracowników, którzy niezawsze usiłowali zdać sobie sprawę z problemów, których rozwiązanie narzucała im książka, a które potraktowali nieco fantastycznie.

Dziedziną drugą, w której niekonsekwencje również bardzo rażąco narzucają się czytelnikowi, to podział całego materjału literackiego na okresy. W większości wypadków zastosowano tutaj podział mechaniczny, wedle stuleci, w obrębie zaś w. XIX za słup graniczny uznano rok 1863. Data to, jak wiadomo, dość kłopotliwa, rozbija ona bowiem twórczość wielu pisarzy na dwa „okresy", i to rzadko jednakowo ważne. Niejeden tedy pisarz przed 1863 wypowiedział się całkowicie, tak że lata następne przyniosły tylko domówienia niezbyt istotne, gdy znowuż inni debiutowali przed 1863, by po tej dacie rozwinąć swą twórczość w kierunku, przez debiut ów niezapowiadanym. Wypadek pierwszy to twórczość Norwida, Sowińskiego, Karola Brzozowskiego, Kraszewskiego, Kaczkowskiego i in., drugi zaś to Felicjan, Deotyma, Jeż itd. itd. W książce akademickiej sprawę całą załatwiono krakowskim targiem, o większości tedy wymienionych tutaj poetów czyta się w niej dwukrotnie, raz uwagi Kridla, potem Brücknera, przyczem oceny obydwu współpracowników w większości wypadków bynajmniej się nie pokrywają. Najjaskrawsze różnice wykazują charakterystyki Norwida, kridlowska bardzo powściągliwa i sceptyczna, brücknerowska zaś pełna zachwytów w guście Miriama. Nad przykrą tą rozbieżnością, niedopuszczalną w książce, która ma dawać nie przegląd różnych opinij o tych samych zjawiskach literackich, lecz zjawisk tych naukową charakterystykę, możnaby przejść do porządku dziennego, rzekłszy sobie, że i na słońcu zdarzają się plamy, gdyby w grę nie wchodziło zagadnienie kardynalne. Czy tedy Norwid, Sowiński, Faleński etc. są późnymi romantykami, czy też należą do innej warstwy kulturalno-literackiej? Co do Sowińskiego nie mam najmniejszych wątpliwości, wiadomo bowiem, że po powrocie z wygnania żył on tylko reminiscencjami dawnej twórczości. Pewne wątpliwości nasuwałby mi Norwid, jakkolwiek i u niego widzę przewagę elementów romantycznych od początku do końca, choć obok nich od samego początku przewijają się pomysły literackie nieromantyczne. Wątpliwości te natomiast ogarniają mię całkiem zdecydowanie przy Faleńskim, który przed r. 1863 ogłosił jeden jedyny tomik poezyj, a którego charakterystyka u Kridla opiera się na „Meandrach", a więc zbiorku, którego pierwsze pozycje pojawiły się dopiero w r. 1888, ostatnie zaś dopiero w w. XX. Co osobliwsza, o tomiku późniejszym Kridl pisze, że „nie ratuje „Odgłosów z gór" kilka udatniej-

szych obrazków tatrzańskich" i konkluduje, że „wobec tego wszystkiego zestawianie Faleńskiego z Parnasem francuskim wydaje się pewnego rodzaju bluźnierstwem", jako że z jego wirtuozami „uboga i pospolita Muza Faleńskiego nie ma nic wspólnego". Wszystko to jest nieporozumieniem. Przedewszystkiem więc w „Odgłosach z gór" (1870) obrazki tatrzańskie należą niemal bez wyjątku do najsłabszych pozycyj tego zbiorku, jego zaś rzeczy najsilniejsze, tematyką swą na lat kilkanaście wyprzedzające kosmiczne medytacje Asnyka, odznaczają się bardzo wyszukanym kunsztem poetyckim, zauważonym już i zdefinjowanym przez Łosia, który tu właśnie odnalazł struktury tak niezwykłe, jak autentyczna sestina lub pantum. Już choćby te względy nakazują dużą ostrożność w budowaniu uogólnień apodyktycznych a bezpodstawnych. Podobnych zastrzeżeń mnóstwo nasuwa zwłaszcza artykuł Brücknera, w założeniu syntetyczny w wykonaniu zaś raczej chimeryczny rzut oka na rozwój literatury od 1863 po dzień dzisiejszy.

W dziele zbiorowem — jak się rzekło — niedomagania natury kompozycyjnej, czasem istotnie nieuniknione, powinna okupywać precyzja i bogactwo nowych faktów i nowych ich oświetleń. Z tego stanowiska „Dzieje literatury pięknej" przedstawiają się naogół korzystnie, ale i tutaj nastręcza się niejedna uwaga krytyczna.[1] Nieścisłości trafiają się nawet w bardzo rzetelnym szkicu Chrzanowskiego o literaturze w. XVIII, gdzie przedruk Ustrzyckiego, pisarza w. XVII, uznano za dzieło epoki stanisławowskiej, i gdzie temperament stylistyczny autora wywiódł go nieraz na manowce. Tak np. o „Krosienkach" Kniaźnina mówi on, że ich sroczka „nie jest krewną „krzekczącej" sroczki Szymonowicza ani „szczegoczącej" sroki H. Morsztyna, ale raczej żaby, bo „skrzeczy". Dobry żart tynfa wart, tynfem tym jednak opłacono tutaj zbyt wiele; z jednej więc strony sielanka Kniaźnina jest niewątpliwą krewniaczką szymonowiczowskiej, stwierdzenie zaś związków między sielankopisem w. XVIII a jego poprzednikiem stanowi bardzo ważną pozycję dla historji literatury właśnie, która między innemi ma za obowiązek ustalanie żywotności tradycji literackiej; z drugiej strony nieco zabawne jest dworowanie z Kniaźnina, że pisze językiem własnym, a nie posługuje się książkowemi szablonami, opartemi na wymowie innych prowincyj i to w epoce o stopięćdziesiąt lat wcześniejszej. Od podobnych, drobnych i niedrobnych usterek roi się zwłaszcza w dużem studjum M. Szyjkowskiego o dramacie polskim. Nie będę wyliczał wszystkich, wskazując tylko przykładowo kilka, nawet niezbyt jaskrawych. Tak więc autor stwierdza zależność barokowej komedji o „Mięsopuście" od Rabelais. Przed kilku laty problemowi temu poświęciłem cały szkic w „Ruchu Literackim", wykazując, jakiemi drogami chadzała opowieść o zamarzłych słowach; na jego podstawie obok Rabelais można wymienić kilka innych wielkich dzieł, w których motyw ten się pojawia, a które przecież z komedją polską genetycznie nie mają niczego wspólnego. Trudno również przystać na zdanie o konwersacyjnej komedyjce Korzeniowskiego „Stacja pocztowa w Hulczy", wyśmiewającej bałagulstwo na Ukrainie", wzmianki bowiem o bałagulstwie są tu całkiem podrzędne i przypadkowe, Szyjkowski zaś niezbyt zgrabnie zreprodukował tutaj uwagę Chmielowskiego, który obok bałagulstwa wymienił inne jeszcze motywy tego obrazka dramatycznego. Inne niedomagania wykazuje ładny szkic Z. Szweykowskiego o powieści w. XIX, przeceniający nadmiernie liche ramoty pisarzy dawnych, już nietylko „Dwu Sieciechów" Niemcewicza ale nawet romanse historyczne Skarbka, ze szkodą pozycyj takich,

[1] Sporą wiązankę błędów zebrał w cytowanej recenzji Cywiński.

jak powieści Dziekońskiego i Sztyrmera, a więc tęgie nieraz próby romansu fantastycznego, lub wybitnych nieraz powieści końca w. XIX i początków XX. Podstawowe niedomaganie szkicu polega na tem, że nie zaznacza on ani wielokrotnych „kryzysów" w dziejach powieści ani nowatorskich eksperymentów, któremi kryzysy owe leczyć usiłowano. Stąd zarówno charakterystyki niektórych pisarzy (np. Korzeniowskiego), jak charakterystyki całych okresów w rozwoju nowej powieści wypadają jednostronnie, zbyt gładko i składnie, a niezbyt zgodnie z faktycznym przebiegiem danych procesów. Z tem wszystkiem jest to pierwsza próba syntetycznego ujęcia dziejów powieści nowoczesnej, i tem właśnie wytłumaczyć łatwo jej niedomagania w zakresie precyzowania momentów przełomowych.

Pomijając inne zagadnienia, które lektura „Dziejów literatury pięknej" budzi, wskażę na jedno jeszcze często dyskutowane i naprawdę ważne, na problem oceny zjawisk literackich. Współpracownicy dzieła, zarówno najstarsi jak najmłodsi od Brücknera po Szweykowskiego, a więc rekrutujący się z trzech kolejnych generacyj polonistów, stosują naogół tradycyjne kryterja oceny, tu i ówdzie tylko odbiegając od szlaków utartych. Najdalej posuwa się tutaj Kridl, zrywający z ujmowaniem literatury romantycznej w kategorjach ocen patrjotyczno-obywatelskich, by wywiesić ambitne hasło oceny wedle wymagań poezji czystej. Konsekwentne przeprowadzenie tego stanowiska byłoby bardzo ciekawe, tem więcej tedy żałować należy, że wskutek braku konsekwencji eksperyment nie wypadł pomyślnie. Nie będę wdawał się w szczegóły, zwłaszcza, że z niejednym wypadło mi się dotąd rozprawić, a rzecz jasna, że nieścisła interpretacja zjawisk literackich nie stwarza platformy, ułatwiającej należytą ich ocenę. Chodzi mi o problem centralny, sformułowany przez autora w zdaniu, że „w dziedzinie zespolenia się z zagadnieniami ogólnonarodowemi, uczynienia z nich ośrodka twórczości, stworzenia specyficznej religji, filozofji i psychologji patrjotyzmu — poezja polska nie ma sobie równej", choć w praktycznem zastosowaniu do oceny dzieł indywidualnych problem ten wywołuje u Kridla ich deprecjację. Obojętna „Dziady", „Anhelli", „Beniowski" czy „Przedświt", dzięki swej zawartości polityczno-patrjotycznej, nie mogą mieć „oczywiście żadnej siły estetycznie przekonywającej", czy to dlatego, że budzą skomplikowane kwestje ale ich nie rozwiązują, jak „Anhelli", lub że grzeszą brakiem jednolitości jak „Dziady" [1] i t. d., i t. d. Rzecz ciekawa, że wszystkich tych niedomagań autor nie dostrzega w dziele Dantego, którego rzekomą doskonałość nieraz przeciwstawia rzekomej niedoskonałości dzieł naszych romantyków. „Mówiąc o ideologji i problematach, starałem się rozważać je na gruncie dzieł, wskazywać, jakie są ich funkcje w organizmach poetyckich, jaka rola w kształtowaniu poszczególnych elementów", konkluduje autor, niezupełnie zgodnie z rzeczywistością, naprawdę bowiem stale funkcje te w jego ujęciu wykraczają poza orbitę dzieła, poczytywane jako element obcy, niezharmonizowany, wypaczający samo dzieło. Czy tak jest naprawdę w poezji polskiej, względnie czy inaczej jest u Dantego? Sądzę, że nie. Uważam mianowicie, że romantyzm polski stworzył serję dzieł i arcydzieł, w których

[1] Cytując formuły Kridla na wyrywki narażam się oczywiście na zarzut niedokładnego odtworzenia jego poglądów. Nie mam jednak innego wyjścia, chcąc bowiem dokładnie przedstawić i stanowisko autora i jego niekonsekwencje, musiałbym omawianej rozprawie poświęcić cały artykuł. Gra warta zresztą świecy, przypuszczam więc, że sprawa ta wywoła dyskusję, w której będę mógł sprecyzować swoje poglądy na kryterja oceny romantyzmu w Polsce. Nie będą one całkowicie nowe, zaznaczyłem je bowiem już przed sześciu laty w książce „Polish Romantic Literature", naszym polonistom przeważnie nieznanej, a w niejednym wypadku zgodnej z wywodami Kridla.

elementy ideologiczne uległy transformacji w elementy artystyczne, otrzymały kształt plastyczny, najrozmaitszy, niezawsze oczywiście zupełnie szczęśliwy, ale zawsze wysoce charakterystyczny, i to jest właśnie ową funkcją, organizującą raczej niż dezorganizującą, jakby to wypadało z przedstawienia Kridla — tylko że funkcję tę należy dokładnie zbadać i opisać! To raz. Powtóre zaś, — i tutaj właśnie mści się układ książki — za podstawowy defekt poezji romantycznej poczytuje Kridl jej obojętność wobec spraw takich, jak „życie współczesne, człowiek konkretny i jego bytowanie na ziemi". Twierdzenie takie, oparte na samej poezji, w oderwaniu od całości literatury, której owa poezja część tylko stanowi, daje zupełnie fałszywy, bo jednostronny obraz rzeczywistości historycznej, tej rzeczywistości, która w orbicie poezji istotnie skupiła problemy przedewszystkiem, choć nie wyłącznie ideologiczne, dla wszystkich innych znajdując miejsce w dramacie, komedji i powieści. To samo działo się wszędzie, w Anglji, Rosji i Niemczech, zaakcentowanie więc tej cechy w Polsce, w oderwaniu od reszty, znowuż budzi uzasadnione wątpliwości.

Ale bo też właśnie siła akademickich „Dziejów literatury pięknej w Polsce" polega na tem, że budzą one owe wątpliwości, zmuszają do zastanowienia i odpowiedzi na podstawowe pytania nauki o literaturze, zwłaszcza tam, gdzie chodzi o dziedziny literatury naszej najbogatsze.

Warszawa. *Juljan Krzyżanowski.*

LISTY SOBIESKIEGO DO MARYSIEŃKI JAKO ZJAWISKO KULTURALNE I LITERACKIE

Na listy króla Sobieskiego do Marysieńki patrzył ze swego punktu widzenia przedewszystkiem historyk, który wybudowywał z nich linje psychiczne autora i łowił echa wielkich wypadków wieku XVII. Dziś pragnęlibyśmy spojrzeć na nie z innego punktu widzenia. Z punktu widzenia listów „samych w sobie", listów jako zjawiska kultury danej epoki wogóle a literackiej w szczególności. Naturalnie i teraz rzeczywistość historyczna nie będzie nam obca; przy poszukiwaniu wartości estetycznej dzieła epistolograficznego nie możemy spuścić z oczu indywidualności twórcy i — w równej mierze — indywidualności współtwórcy-odbiorcy, które się w niem, niby w zwierciedle, muszą załamać; pozatem trzymać się musimy blisko nurtu życia, które jest dla literatury stosowanej sprawdzianem jej piękna, bo jest morzem, do którego płyną jej najistotniejsze cele.[1]

Sobieski, typ sarmaty o iście sarmackim zasięgu zamiłowań i szans życiowych, żołnierz, gospodarz i włodarz wplątał się w miłość snującą się latami, w miłość ku Marji Kazimierze d'Arquien, primo voto Janowej Zamoyskiej, alias w miłość ku Marysieńce. A ta Marysieńka to wyrachowana intrygantka, płytka grymaśnica, której krąg ideałów przez długie lata zamyka się w marzeniu, by

---

[1] Por. Stef. Skwarczyńska: Szkice z zakresu teorji literatury. (O pojęcie literatury stosowanej). Lwów 1932. Ossolineum.

zostać ... damą taburetową;[1] za młodu nieznośna niewdzięcznica, w starości ponadto pospolita kumoszka, która nietylko zatruła atmosferę życia państwowego za panowania swego męża, ale dla której nie była hamulcem w żadnym momencie żadna obawa przed skandalem.[2]

Pyszny Polonus pisze do niej, do ukochanej Francuzki, najpierw jeszcze jako cudzej żony, potem jako swojej przez długie, długie lata — dwadzieścia ich i kilka — miłosne listy, składające spory tom. Pewną popularność uzyskały listy z okresu wyprawy wiedeńskiej, co — choć zupełnie zrozumiałe, zważywszy blask od niej padający — przecież zaciemniło w powszechnej świadomości sam fakt istnienia wszystkich innych i walor estetyczny całości, dla której żaden, choćby najpiękniejszy fragment nie daje dostatecznej podstawy do oceny; wreszcie zaciemnia to poprostu pewne okoliczności życiowe, bez których bezwzględna ocena jest niemożliwa. Czyż wielu z tych, których wzrusza głęboki ton uczuciowy popularnego fragmentu, szalone rozkochanie bijące z kart spisywanych w obozie, zdaje sobie sprawę, że są one pisane do żony w 19-ym roku po ślubie, a 29-ym od powziętej ku niej miłości?

Ażeby zbadać te listy jako pewne zjawisko kulturalne trzeba zdać sobie sprawę, na szlakach jakich prądów kulturalnych ułożyła się miłość tych dwojga. Nasuwa się pytanie, jak się ukształtował locus communis kultury dwojga ludzi, tak odrębnych właśnie typem kultury: Polaka i Francuzki. Dalej jak stosunek miłości wpłynął na formy życia, co dał potrzebie uzewnętrznienia się kulturalno-artystycznego, jakie stworzył możliwości estetyczne dla listu — i jak je ten list wyzyskał.

Istotnie przepaść dzieliła kulturę miłosną francuską a polską po wiek XVIII. Francuzka miała za sobą w średniowieczu kult damy serca, błędne rycerstwo i poezję trubadurów, a potem potęgę salonu, w którym królowała kobieta stwarzająca dla potrzeb miłości nietylko sztukę, ale nawet specjalny język, styl, odrębne cieplarniane życie, odrębną wyrafinowaną zwyczajowość, przesubtelnioną „preciosité“.[3] Kobieta była panią i prawodawczynią wyższego życia, regulatorką „dobrego smaku“, natchnieniem i przedmiotem twórczości, a stosunek do niej na wszelkich polach wyrazu pierwszorzędną sprawą życiową. Stąd miłość stała się stylem życia, areną na której wypowiadała się zarówno agresywna pomysłowość twórcza, jak miękka, wykwintna bierność. Savoir-vivre, moda, powszechna etykieta oplotły ją w sieć specjalnej kultury miłosnej, która miała swoje wymagania i obrzędy.

W Polsce nie istniała odrębna kultura miłosna. Nie z pogardy dla kobiety, która jako dostojna matrona rzeczywista lub in spe namaszczona była należnym sobie poszanowaniem. Lecz właśnie to stawienie na piedestale matki i żony odgraniczyło ją od wartkiego potoku życia, odsunęło od politycznego zgiełku i powierzchowności życia towarzyskiego. Kobieta polska nie brała udziału w życiu towarzyskiem. Kiedy — a było to w XVI wieku — Łukasz Górnicki przyswajał Polsce „Cortegiana“ odrzucił z oryginału udział kobiet w zebraniach towarzyskich, poprostu, aby zbytnio nie razić polskiej rzeczywistości. Miłość prosta i pełna uszanowania wiodła do małżeństwa, w którego obowiązki się

---

[1] Biblj. Ordyn. Myszkowskiej Zapis K. Świdzińskiego R. 1860. Listy J. Sobieskiego, z 1668 r., str. 179.

[2] A. Śliwiński: J. Sobieski, str. 184—5, gdzie np. czytamy o awanturach z synem przy pogrzebie ojca.

[3] Por. G. Desnoireterres: Les cours galantes (1860—64, 4 vol.): P. Bonnefon; La Société française au XVII s.; N. M. Bernardin: Hommes et moeurs au XVII s.

wtapiała, nie ginąc bynajmniej, lecz stając się zwolna poważną miłością małżeńską, która wierna, spokojna i dostojna nie wymagała specjalnych kultów, specjalnej obrzędowości, specjalnej „cour amoureuse“.[1] Można więc powiedzieć, że kultura miłosna francuska, a raczej miłosność kultury francuskiej w wieku XVII była wprost odwrotnie nastawiona do poglądów na miłość i jej życiowe znaczenie właściwe kulturze polskiej, której zarówno były obce zabawy, jeux d'intelligence salonu pań de Rambouillet czy de Scudery, jak i wszelkie filozofje z „carte du Tendre“ w życiu i sztuce.[2] Z tej różnicy w kulturze miłosnej zdawał sobie świetnie sprawę Sobieski, gdy w chwili rozżalenia na przesiadującą w Paryżu żonę pisze do niej:

„...tam miłości między małżeństwem nie znają — i szkoda tam jeździć, żeby się zaś nie zapowietrzyć. Bo powiadają, że après la jouissance de la personne aimée zaraz się amour obraca en amitié i dlatego każdy tam mąż ma swoją maitresse. U nas zaś stara w miłości moda: im się lepiej znają, tem się w sobie bardziej kochają. Tam zaś tak często w amorach się odmienia jako w karetach moda“.

Otóż Sobieski przyjmując miłość z rąk Francuzki wychowanej na dworze, rozkochanej w salonach, musiał jako kształt przeżywanej miłości przyjąć kulturę miłosną francuską. Jest to psychologicznie umotywowane: starał się przypodobać ukochanej kobiecie i w nadmiarze idealizowania wszystkiego, co jest jej bliskie przyjmował f o r m y jej właściwe.

To też listy Sobieskiego są przeniknięte f o r m ą kultury miłosnej francuskiej. Najpierw znamienny jest sam fakt z a i s t n i e n i a tych listów. Polską epistolografją w tych czasach rządziła przedewszystkiem praktyczna potrzeba, pojęta dość wąsko. Pisało się gdy był interes do załatwienia, ostatecznie gdy tym interesem było podtrzymanie ważnych stosunków. List miłosny miał także swoją funkcję o charakterze interesu, która jednak, oczywiście, traciła właściwą sobie podnietę i właściwą sobie barwę w małżeństwie. Pomiędzy wiernem i spokojnem uczuciem a zwinnością pióra był zupełnie wyraźny dystans. Otóż miłosne listy Sobieskiego — do żony świadczą nietylko o żywości uczuć męża-kochanka, ale i o tem, że dla Sobieskiego pióro było czemś bliskiem, że wypisanie się listowe było potrzebą nietylko jego serca, lecz i kultury. Te codzienne, a czasem dwukrotne w ciągu dnia listy[3] mówią nietylko o miłości dla kobiety, lecz o wysokiem wyrobieniu kulturalno-towarzyskiem, którego genezy trzeba szukać w otarciu się o typ kultury francuskiej, bo tam właśnie pióro było powszednem i niezbędnem narzędziem, a potrzeba pisania, zwłaszcza listów (już w XVII w.), jednym z rysów obyczajowych, nieraz wprost modą. Nawet jeśli przyjmiemy poważne nastawienie twórcze w kierunku epistolografji u Sobieskiego, to przecież zdaje się nie ulegać wątpliwości, że gdyby nie ton kultury francuskiej, w której barwie przeżywał Sobieski swoją miłość nie mielibyśmy tak obfitej jego korespondencji o typie miłosnym.

Zastanówmy się teraz, jakie kształty estetyczne dała polskiej literaturze w listach Sobieskiego kultura miłosna francuska, poza faktem samego stworzenia

---

[1] Pięknie przedstawia charakter miłości małżeńskiej i jej znaczenie dla kultury staropolskiej Wł. Łoziński: Życie polskie w dawnych wiekach, wyd. 5. 1921, s. 98—100.

[2] A. Brückner rejestrując satyryczne wycieczki przeciw obyczajowości w XVII w. zaznacza, że wykroczenia przeciw poczciwości musiały być wykroczeniami przeciwko obowiązującej normie. Dzieje kultury polskiej t. II., s. 451. Kraków 1930.

[3] „Nie codzień, ale co minutę pisania do Ciebie moja Panno życzyłbym okazji“ (Listy J. Sob. 1665, str. 31).

tych listów. Kształtowała ona poprzez samą miłość twórcy — treść i formę jego listów. Przedewszystkiem styl tej kultury kształtował stosunek dwojga zakochanych. Obowiązek służenia pani serca wprowadzał ton uniżoności, niższości mężczyzny wobec kobiety. Ona jest bezwzględną panią, nieomylną królową, której rozkazom poddać się jest rozkoszą, ona jest istotą wyższą i lepszą.

„Rozjechawszy się z jedynym Panem serca mego, rozstawszy się z duszą moją, rozdzieliwszy la meilleure partie de moi - même nie zostaje przy nim tylko cień i umbra pełna melankolji, pełna żalu, frasunku, a imaginacja wszystkich, które mogą być najokropniejszych rzeczy“ [1]).

Ona w myśl dwornie pojętej miłości ma zawsze, z zasady, słuszność; nie istotny stan rzeczy, lecz jej wola decyduje o rozłożeniu wzajemnych omyłek i win. „Wszystkie tortury i wszystkie winy przyjmuje na się Celadon, ponieważ tak chce Róża“. [2]

Zwyczaje „dworu miłosnego“ wprowadzają pewną inwersję w stosunek mężczyzny do kobiety — każąc śluby wierności i posłuszeństwa składać — mężczyźnie:

„Jeżeli zaś tak mi się stanie, jako sobie życzę, że i myśli moje miłością, zupełną konfidencją, karesami, niczego nie odmawianiem poprzedzane będą o! natenczas tak się utopi w miłości najśliczniejszej swojej Celadon Astrey, że się jej tak podda pod moc i wolę, aby nim dysponowała tak, jako sama będzie chciała i rozumiała“. [3]

W listach Sobieskiego do Marysieńki znakomicie maluje się owa odwrotność— zwłaszcza wówczas w Polsce— stosunku mężczyzny do kobiety, świadcząc równocześnie o podstawowej wartości estetycznej listów, skoro potrafią one być aż tak dalece funkcją życia, funkcją rzeczywistego układu warunków i sił.

Tak jak stosunek dwojga kochanków wyraził się w tych listach, tak też i treść przeżywanej miłości, na której temat teoretyzowanie i dążność do definjowania jej odcieni była obowiązkową filozofją francuskich salonów. Mówiło się tam o miłości, o jej różnych barwach, przelewało się o niej z pustego w próżne, wpadając przytem na tak dziwaczne pomysły, jak jej ścieniowanie na „carte du Tendre“. Wprawdzie niema u Sobieskiego bezpłodnego filozofowania o miłości wogóle, które niewątpliwie zna, gdy w momencie złego humoru z goryczą odzywa się o nieodzownem przejściu miłości w przyjaźń wedle francuskiego obyczaju, ale zgodnie z duchem kultury francuskiej miłość jest mu nietylko przeżyciem, ale i miłym tematem — wypowiedzeń. A mówiąc o niej, o swojej miłości, daje jej dokładny wyraz, bez niedomówień i, jak potwierdza historja, bez przesad. Określa ją w kierunku intensywności i w kierunku odcieni jakościowych. Staje nam ona z listów Sobieskiego w całej swej dynamice, skondensowana, zgęszczona i w całej palecie barw. Już to samo daje jej niezwykłą intensywność, że jest pojęta jako pewna jedyność, która jest znamieniem rzeczy niezwykłych i wprost dziwnych. Pojęcie jedyności, którem tak żongluje słownictwo miłosne — tutaj zyskuje głębię przez siłę zwięzłości, a jego oddalenie od werbalizmu potwierdza znów życie. „Jedynaś ty moja królewno była celem moich fortun i szczęśliwości“. [4]

[1] Listy J. Sob. z 1667, str. 101.
[2] tamże z 1665, str. 2.
[3] tamże z 1672, str. 255.
[4] listy J. Sob. z 1667, str. 101.

Intensywność swojego uczucia wypowiada i wprost i pośrednio, każąc mu bić poprzez relacje różnych faktów — i poprzez wynurzenia pozornie innej natury.

„Bo miłość moja jedna w Wci s. m. (serce moje) przewyższa miljon razy wszystkie, i oraz złożone najbliższych krewnych, dzieci i przyjaciół moich miłości, do pokazania czego wszystkich i każdej okazji gotówem zażyć dowodów". [1]

Mocne, proste, męskie określenie intensywności uczucia zażegnuje się przed ewentualnym zarzutem werbalizmu, wysuwając gotowość dowodów. Potęga miłości bije nietylko z wyrazu jej wprost, ale może jeszcze silniej — przez wyraz pośredni, czy kiedy okazuje się, że jest mu ona milsza nad pragnienia rodowe, nad zdrowie — a nawet, prawie, nad honor i duszę. Nie syna pierworodnego, lecz na jej cześć pragnął córki, a potem do ukochanego Jakóbka ma żal, że podobny do niego, nie do matki, [2] którą „jedyne swoje kochanie" kocha nad dziecko i resztę świata.

„Lubom Ci się tedy był nagotowoł przywitać Teressę, nie Jakóba, ale ja i za tę podziękowałem P. Bogu omyłkę, a najbardziej zato, że zachował Mamusieńkę śliczną, jedyne moje kochanie i z tak ciężkiego wyprowadził terminu, na który ja tylko wspomniawszy zawszem obumierać musiał. Niechże tedy imię Jego święte pochwalone będzie na wieki. Na tego franta małego mi nie miło, że tak długo turbował i niewczasował Mamusieńkę swoją, i że do niej niepodobny. A mógł to wiedzieć ten zdrajca, żebym się był dla tego samego musiał w nim kochać". [3]

Zapewnia, że umiera z ... wierności, nie chcąc się divertir. „A tak z miłości ku Wci s. m. tak ciężką umierać muszę męką". [4] Mocna jest ekspresja uczucia, gdy każe swej miłości walczyć z najmilszym sercu — honorem; zapewnia, że radby ujść z obozu dla nacieszenia się żoną.

„Nie codzień, ale co minuta radbym się pytać o zdrowiu Twojem, moja śliczna Panno, bez której widzenia już ledwo żyć mogę, i lubo po łasce Bożej i Twojej serca mego miłości, nie mam nic na tym świecie nad honor milszego, tedy przyznać się, moja duszo, muszę, że mi i ten z ciężkością zatrzymać przyjdzie, jeśli inszego do widzenia prędkiego najśliczniejszej Jutrzenki nie będzie sposobu" [5].

Nietylko o pierwszeństwo z honorem walczy w nim miłość do Marysieńki, lecz z prawami duszy, z interesem własnego zbawienia. W tym pośrednim wyrazie miłości jest jakaś jędrność, jakaś dążność do niezwykłego ujęcia, zarazem prostota i oryginalność. Sobieski umie znakomicie operować prostotą dla siły ekspresji. „Bo gdyby tak choć trzecią część czasu darować P. Bogu, toby nie było świętszego nade mnie człowieka." [6]

Specjalny walor natężenia zyskuje wypowiedzenie zaprawione posmakiem goryczy; walor jakościowy wpływa na sprecyzowanie intensywności wyrazu.

„Mojej miłości tak oczywistej i z nikim nie porównanej, żeś W-ć m. s. widzieć i przyznać jej nie chciała za żywota mego, aże przyznasz przynajmniej po śmierci, gdy mój przeczytasz

---

[1] tamże 1672, str. 252.
[2] tamże 1668, str. 147.
[3] tamże 1667, str. 137.
[4] tamże 1668, str. 181.
[5] tamże str. 28.
[6] tamże 1665, str. 28.

testament, w którym i duszy mojej skąpię tak mało za nią odkazując, aby się wszystko samej Wci s. m. dostało". [1]

Sobieski potrafił świetnie oddać to, co było istotne dla jego uczucia a charakterystyczne jako rys zwyczajowy w kulturze miłosnej francuskiej — intensywność swojego uczucia i to zarówno kreśląc ją wprost, jak i sugerując pośrednio. To, że poprzez stare karty listów miłość ta grzeje, dając wrażenie swej wszechobecności w każdym momencie życia — jest zarazem pochwałą dla artysty, który przez dobór pojęć i wyobrażeń o wartości pomocniczej i przez znalezienie tonu stylistycznego (prostota, bezpośredniość) nam to uczucie dynamicznie określił. Swoją drogą dynamika ta stoi prawie zawsze w tak wysokiem napięciu, że skala intensywności niewiele się waha, pozbawiając wrażliwość czytelnika miłego urozmaicenia. Stąd można zrozumieć, że Śliwiński nazywa tę korespondencję — ckliwą. Jednak z tej jednostajności napięcia uczuciowego w utrzymaniu go przez dziesiątki lat na wysokim poziomie niesposób czynić Sobieskiemu — artyście zarzutów. Winien tu Sobieski-kochanek, jak o tem świadczy historja, a zasługą artysty jest odzwierciedlenie rzeczywistości w rzucie ku zamierzonemu celowi, jakim tutaj jest utrzymanie miłości jedynie ukochanej kobiety.

Żywioł miłosny dynamicznie mało urozmaicony ratuje od wrażenia jednostajności jego zróżnicowanie jakościowe. Paleta odcieni jest bogata i to zarówno w tonach zachwytu i entuzjazmu, jak i miłosnej goryczy. Studjum miłości — drobiazgowa analiza tego wszystkiego, co w duszę człowieka nanosi miłość, nie ustępuje w niczem temu, co we francuskich salonach mogło dać programowe rozpatrywanie miłości. Mamy więc u Sobieskiego miłość nietylko jako namiętność rwącą zmysły i sycącą pragnienie piękna, ale i jako żywioł wszechogarniający całą duszę: „Jedyna duszy i serca pociecho, kochana, najśliczniejsza i najwdzięczniejsza Marysieńku..." [2] „Mon coeur, mon âme et mon tout..." Miłość przybiera tony wzniosłego uwielbienia: „.... że tego godna moja śliczna Marysieńka, że Cię adorować, nie tylko kochać trzeba".

Wyrazowi miłości — w listach z konieczności — towarzyszy uczucie t ę s k n o t y. Sobieski umie ją oddać znakomicie a to przez podkreślenie, że tak się wyrazimy, jej „fizycznej" istoty — raz epicko notując jej skutki i charakter, raz operując techniką liryczną. Z przedstawienia o charakterze opowiadającym bije potęga tęsknoty:

„Tak mi się Twoja śliczność, moja złota Panno, wbiła w głowę, że zawrzeć oczu całej nie mogłem nocy. P. Bóg widzi, że sam nie wiem, jeśli tę absence znieść będzie można: bo ażem sobie uprosił Mr Koniecpolski, że ze mną całą przegadał noc tę przeszłą. Dziś ani o jedzeniu, ani o spaniu i pomyśleć nie podobna. Owo widzę, że mnie Twoje wdzięczne oczarowały oczy, że bez nich i momentu wytrwać będzie nie podobna, i tak tuszę, że notre amour ne changera jamais en amitié ni en la plus tendre qui fut jamais. To jest pewna, że już od dawnego czasu zdało mi się, żem barziej i więcej kochać nie mógł: ale teraz przyznawam, że lubo nie barziej, bo nie podobna kochać barziej, ale je vous admire coraz więcej, widząc perfekcję a tak dobrą i w tak pięknem ciele duszę. Owo zgoła, serca mego królowo, chciej tego być pewna, że wprzód wszystko wspak się odmieni przyrodzenie, niżeli najmniejszą odmianę śliczna Astrée w swym uzna Celadonie". [3]

---

[1] tamże 1668, str. 181.
[2] listy z 1665, str. 12.
[3] listy 1665, str. 7.

Zespolenie techniki epickiej dla wyrazu uczuć z techniką liryczną nadaje wypowiedzeniu dziwne bogactwo i pełnię. Sobieski zresztą posługuje się także i techniką czysto liryczną:

„Ale to wszystko nizacz, kiedy jasności najśliczniejszej nie widzę Jutrzenki, bez której wytrwać dłużej już niepodobna, niepodobna". [1]

Jak widzimy, dla uzyskania rozlewności uczuciowej posługuje się takim efektem technicznym jak powtórzenie słów. Dla nadania pewnego odcienia poezji posługuje się także metaforyką.

„Orodante według danego parolu do swojej pospieszy Kasandry, bo pewnie Le Dieu même, qui fait qu'on aime swoich mu w tę drogę doda skrzydeł". [2]

Nietylko mamy w tej korespondencji różne niuanse uczuć miłosnych; znajdują tu swój wyraz towarzyszące im uczucia o tonacji przykrej. Niedosyt miłości, pragnienie głębszej wzajemności przelewają się nieraz w zgrzyt skargi wyrażonej piekącą goryczą. Głęboko gra uczucie rozżalenia w takich słowach:

„Piszesz Wć, że mój list był zimny: alem się i ja Waszecinym nie sparzył. Znać, że i we Francji mrozy wcześnie zaczęły". [3]

„... a jak przyjadę, pierwszy dzień jakożkolwiek, drugi mniej, a trzeciego, jak owa, co się rada przejada, potrawa". [4]

Po linji mniejszego oporu — zdawałoby się pozornie — szłoby wyrażenie rozżalenia techniką liryczną; tymczasem u Sobieskiego spotykamy się z ujęciem nietylko zwięzłem, jędrnem i prostem, o ornamentyce w charaterze plastycznym (porównanie z mrozem lub potrawą), lecz i z obszernie rozbudowaną techniką epicką, przez którą przebija równie głęboki liryzm. A więc równie jasny walor ekspresyjny posiadają takie wbijające się taranem w naszą wrażliwość przez swoją zwięzłą prostotę powiedzenia jak: „Mnie zaś nigdy i dobrego nie dano słowa" [5] i spięte w klamrę plastycznego porównania ujęcia:

„Gdy sobie pomyślę, com ja też wycierpiał przez tak wiele lat! Bo jakom był rozmaicie i za nieboszczyka jeszcze traktowany racz tylko sobie Wć wspomnieć. Piesby się był odraził, będąc tak traktowany, jakom ja był często, i przez tak długi czas". [6]

Epicka drobiazgowość — zdawałoby się rozmiłowanie w szczególe przedstawienia — daje ogromnie zróżniczkowany jakościowo a równocześnie przejasno zdefinjowany wyraz uczuć, mieszczących się w granicach gorącej miłości i głębokiego rozżalenia.

„... Oddany mi pierwszy list od W-ci serca mego... Pełny de l'amour et de tendresse. Ale cóż, kiedy to tylko w liście i zdaleka od siebie, wszystkie tedy te pieszczoty i „Jasieńku jedyny" i „Serca mego panie", tem więcej żalu mi dodają, im sobie więcej i dłużej imaginuję, że mnie to szczęście, kiedym jest present już potykać przestało. Co też sama przyznać musisz. Pierwsze to tylko tak szczęśliwe były miesiące, co to i same te, przez którem teraz przejeżdżał, mogłyby wyświadczyć miejsca. Jaka to różność od onych czasów i jaka odmiana!

[1] tamże 1665, str. 59.
[2] tamże
[3] tamże 1671, str. 245.
[4] tamże 1672, str. 253.
[5] listy z 1668, str. 172.
[6] tamże z 1671, str. 238.

Pierwsza owa szczęśliwa pod Czerskiem stodoła, gdzie ledwie nie konano, na dni tylko kilka rozjeżdżając się ze swoim Sylwandrem. Nóż Żółkiewska stodoła; nóż owa w Chmielu, w której jakie protestacje, jakie lamenty, że i dnia wytrwać nie możono, gdzie w drzewie jednym, daleko od wszystkich ludzi zamknąć się życzono, i tysiąc tysięcy takich rzeczy, które teraz podobno i na myśl nie przychodzą. Wspomnij tylko naostatek, i że śpiącego nie możono się napatrzeć Sylwandra, i kiedy on spał, a Bukiet rozbierał się, to albo na takiem siadł miejscu, z którego nań patrzeć mógł, albo sobie zasłonę odsłonić rozkazał. Uważyć tedy, jeśli cokolwiek jest słuszności u ślicznej Jutrzenki, jako jest można rzecz wierzyć, że nie masz odmiany?" [1]

W krytyce niedoskonałego stosunku pomiędzy kochającymi dana jest precyzyjna analiza i samego tego stosunku, i przyczyn dla których ułożył się tak a nie inaczej. Tryskają z pod pióra Sobieskiego zarzuty przeciw ukochanej, przeciw jej powierzchowności [2] i jej egoizmowi [3] — i wyraża się ból, że on jej, tej najmilszej, nie potrafił zapewnić dostatecznego szczęścia.

„Nie podobna tedy szukać inszej przyczyny, tylko znaczne nieukontentowanie Wci s. m. Na co, gdy ja wspomnę, żem zawiódł Wć moją duszę, z płaczem narzekam, żem się wprzód kamieniem nie stał". [4]

Miłość do tego stopnia stoi na pierwszym planie, że przenika swoją atmosferą inne przeżycia, w które przecież tak bogate życie Sobieskiego [5]. Wyraz uczucia zespala się w jednem zdaniu ze sprawozdaniem najbardziej historycznych momentów do tego stopnia, że staje się ono ich duszą i treścią:

„Walydykując tedy wszystkim plezyrom, które się wszystkie w jednej posesji ślicznej zamykały Astrei, kończę list mój, że dzień sądu p. Lubomirskiego był dzień ostatni wszystkiego mego szczęścia; bom przezeń i miłość u ludzi, i wszystkie moje utracił ukontentowania..." [6]

Tak więc kultura miłosna francuska, daleka jednak od powierzchownego naśladownictwa, bo przeżyta na serjo, przenika sposób traktowania miłości u Sobieskiego. Ma ona w jego korespondencji miejsce zasadnicze, bo zabarwia całokształt treści, przenikając ją swem wysokiem napięciem i przepajając bogactwem odcieni; głęboka analiza miłości świadczy nietylko o przeżyciu, ale zarazem i o sugerowanej modą łatwości analizy uczuć ze strony autora. Miłość jest określana nieco monotonnie, tem samem natężeniem uczucia, lecz rozmaitość odcieni kompensuje ubóstwo w skali napięć. Zamierzoną ekspresję uzyskuje Sobieski na różnych drogach; posługuje się techniką liryczną, epiczną i mieszaną, z wyraźną predylekcją dwoma ostatniemi.

Nietylko wysunięcie nie pierwszy plan miłości — przeniknięcie nią innych spraw życiowych, nietylko dążność do nadania jej w ekspresji maksimum natężenia a w określeniu jakościowem bogactwa barw, świadczy o kulturze mi-

---

[1] listy 1666, str. 82.

[2] „Niewielka to jeszcze tendresse, iż Wć masz mój tytuł i moją szarżę w sercu, nie moją osobę, którąby się pod inszem imieniem eksprymować miało". (Listy z 1668, str. 185).

[3] „Nie czuję się w tem być tak szczęśliwym, moja jedyna Marysieńko. Racz sobie tylko Wć wspomnieć (a nie miej mi za złe), że biedym cokolwiek powiedział na pytanie samejże Wćci... to, co mój afekt i nie porównana z nikim na świecie kazała miłość, toś się Wć, moja Panno, zawsze zmarszczyła i niemileś to przyjęła". (tamże 1667, str. 136).

[4] tamże 1668, str. 163.

[5] „Sylvandre est fort fahe, de ce q'on lui parle trop d'affaires, et point d'amour, qui est a chose principale de sa vie". (tamże 1670, str. 202).

[6] tamże 1666, str. 61.

łosnej Sobieskiego w typie francuskim. Świadczą o niej także przebijające po przez treść korespondencji zwyczaje związane z kulturą miłosną, sposób przeżywania miłości, i sposób codziennego ustosunkowywania się do ukochanej. Kultura francuskiego salonu, jako spadkobierczyni średniowiecznej, dwornej kultury miłosnej domagała się, by kultem i najsubtelniejszem uwielbieniem otoczyć nietylko osobę ukochanej, lecz i wszystko co ma z nią styczność. Przeniesienie miłości na rzeczy bliskie ukochanej nabiera cech fetyszyzmu; i fetyszyzm ten ma właściwe sobie formy, w które się tradycyjnie układa. W sposób średniowieczny kojarzy się wstęga, szarfa z rąk ukochanej z bojem i sławą, dla których staje się talizmanem.

„Za szarpę, moja duszo, uniżenie dziękuję. Daj Boże okazję prędką do zarobienia na sławę naszą, bo ją chce mieć na sobie koniecznie le jour de bataille.“ [1]

Z ducha kultury francuskiej płynie u Sobieskiego rozczulanie się nad „bracelet des cheveux“ [2] od ukochanej i gwałtowne domaganie się pierścionka uplecionego z jej włosów. [3]

Dobre obyczaje francuskie domagają się od zakochanego (czy tylko dwornego) mężczyzny g a l a n t e r j i w stosunku do kobiety. Niema takiego komplementu, któryby raził przesadą i był niesmaczny. Superlatyw jest kwestją dobrego wychowania. To też ta sama galanterja, która znamionuje listy np. Voiture'a, znajduje się i w listach Sobieskiego, nadając im francuski polor i gładkość:

„Adieu mon coeur, mon âme, maitresse absolue de mon coeur et de mon repos. A kochaj tak zawsze we mnie, jako teraz; bo nie masz i nie było na świecie, któryby był plus passioné, jako jest i będzie fidel Celadon pour son Astrée“. [4]

Galanterja Sobieskiego nie idzie po linji banalności. Z Francji wziął jej ducha, nie wziął szablonu. To też ma ona indywidualne odcienie, jakich się domaga stosunek do żony - kochanki, kiedy naprzykład pozwala sobie na komplementowanie odpowiednie do zbliżenia z ukochaną żoną. [5]

Galanterja, która przedewszystkiem jest formą, nie zaciera u Sobieskiego szczerości i istotnej czułości. Tylko, że w dziedzinę czułości przenosi z niej autor właściwą, wprost „przepisaną“ w niej przesadę. Stąd rodzi się czułostkowość, obfitująca w łzy rozczulenia — a w dziedzinie wyrazu w poetyczne nastroje.

„O, jakożem sobie życzył, obrócić się w jaką kropelkę deszczu, albo rosy, a spaść na najśliczniejszą busieńkę s. m., albo którąkolwiek partję najwdzięczniejszego ciała, wiedząc, że moje kochanie na deszczu rado wschodzi“. [6]

Sobieski — artysta nie zanurza jednak swojej czułostkowości w rozpłakany liryzm wyrazu; potrafi i takim wypowiedzeniom nadać tempo wyczuwalne z urozmaicenia składniowego zdania. Znów jest to rys osobisty, tryumf nad tradycyjnością szablonu. Umie zachować ducha a nawet obrazowanie przyjętej kultury, a przecież panuje nad charakterem całości.

---

[1] listy z 1665, str. 42.
[2] tamże z 1675, str. 272.
[3] tamże
[4] tamże z 1665, str. 26.
[5] Wydawca „Listów“ większość tych ustępów opuszcza.
[6] Listy z 1675, str. 263.

„Dla Boga, moja Panno, czemuż mi to szczerze nie oznajmisz, co to takiego było? Jakom ja nieszczęśliwy człowiek, żem przytem nie był, bobym to ja był łzami memi rozegrzał tę twoją śliczną rączeńkę“. [1]

Wraz z kulturą miłosną musiał przejąć Sobieski i to wszystko, co składało się na wysoką kulturę salonową we Francji. A więc i pewne rozmiłowanie w wykwintności powszedniego życia — wysoką cenę przywiązuje do wytwornej kuchni, a nimbem otacza konfitury i pomarańcze — ale zarazem i rozmiłowaniu w wyżynach kultury duchowej. Do obowiązków należy oczytanie, do obowiązujących zamiłowań lektura romansów. Sam wyznaje, że się bez książek nie rusza, przepada za beletrystyką, a że świetnie zna modne romanse, widzimy choćby stąd, że celowo stylizuje swoje uczucia po linji modnych romansów; jako czułe przydomki dla Marysieńki i siebie, przybiera imiona z romansów. Czuła miłość pasterzy z arcymodnego wówczas romansu „Astrei“ Honorjusza d'Urfé każe mu przybierać pozę pokornie zakochanego pasterza, siebie stale nazywać Celadonem, ukochaną zaś Astreą. W sumie roi się w tych listach od romansowych imion i przydomków. Marysieńka nazywana jest nietylko Astreą, lecz Clelią, Cassandrą, Jutrzenką, on zaś nietylko Celadonem, lecz i Sylvandrem i Orodantem. [2] Przydomki te świadczą o linjach wpływów kulturalnych, po których przeżywają zakochani swoją miłość i o tem, co w tej dziedzinie wydaje im się estetycznie ponętne. Maskarada romansowa widać nie była czczą, powierzchowną komedją, lecz czemś, co głęboko wżarło się w sposób myślenia i odczuwania, skoro nietylko sprawy miłosne, lecz bardzo zawiłe sprawy polityczne, przemyślne intrygi domagające się w korespondencji tajemnicy, wyrażały się szyfrem związanym z typem życia o francuskim polorze; i tak listy nazywane są konfiturą, miłość pomarańczą etc.

I typowo francuska kultura salonu jest Sobieskiemu bliska; atmosfera hodująca zbędne i zarazem wytworne zabawy wykwintnie wypełniające czas jest brana może — zbyt na serjo. Stąd znajomość francuskich zabaw salonowych, z trochę sarmacką prostodusznością stosowanych „poważnie“ [3]. Zabawa w portret, która potem wsiąknęła w wykwintny list francuski, znajduje swoje odbicie w listach Sobieskiego. Tylko że, podczas gdy w francuskich korespondencjach wrasta portret w tok myśli i bieg opowiadania — u Sobieskiego tworzy obcą całości narośl. Posługuje się nim autor dla walorów charakteryzacyjnych wtedy, gdy mu to dyktuje praktyczna potrzeba. Oderwany od listu taki portret nie pozostawia nic do życzenia. Ale epistolografowi — Sobieskiemu brakło tego rozmachu, który w płynną jedność przetapia cząstki kompozycyjne swym charakterem różne. [4]

Wreszcie hołd kulturze francuskiej, zwłaszcza kulturze miłosnej składa Sobieski — częstem użyciem francuczczyzny. Zwłaszcza czułości, wykwintna pieszczota, miłosność opływa w zapożyczenia słowne lub wprost całe zdania z języka francuskiego. Prawdopodobnie grała tu rolę nietylko wzrastająca w epoce „francuskich królowych na polskim tronie“ moda na język francuski,

---

[1] tamże z 1667, str. 18.

[2] Por. romanse: Georges et Madeleine de Scudery: Clélie. Histore Romaine (10 vol.); Gautier de Coste de la Calprenede: Cassandre (10 vol.); por. także Roman de la Rose. G. Reynier: Le roman sentimental avant l'Astrée.

[3] Jakżeż inną musiała być atmosfera kulturalna zabaw towarzyskich we Francji a w Polsce! Tam: „Jeu de la perte des coeurs“, „Chasse d'amour“, tu (zacytowane według Brücknera op. cit. s. 469): „trawka, gąska, murka“.

[4] Por. portret „de Mr de Lorrain“ (listy z 1683, str. 377).

nietylko chęć przypodobania się Marysieńce i świadome schylenie głowy pod jarzmo kultury francuskiej — ale świadomość (czy podświadomość), że język polski nie posiada takiej gamy subtelnych odcieni miłosnych jakie posiada język francuski, właśnie w związku z wyrafinowanym kształtem miłosnej kultury francuskiej. Nic dziwnego, że symbioza obu języków jest tak ścisła. Zresztą — trzeba to podkreślić — listy mniej przepojone miłosnością mają mniej francuzczyzny, a gdy autor dłuższy czas oddalony od żony, co w okresie jej pobytu we Francji wytwarza w nim gorycz i ferment, francuzczyzna ilościowo tak dalece zanika ze sfery jego codziennego zapotrzebowania, że sam się skarży na zapominanie języka francuskiego [1].

Jak ocenić ten stan rzeczy z punktu widzenia estetyki? Skoro wiemy, że jest on odzwierciedleniem pewnego stanu ustalającej się kultury, nie możemy przekreślić go jako podłoża pewnych możliwości estetycznych i a priori zaprzeczyć mu możliwości piękna, mimo, że oczywiście, czysta polszczyzna byłaby nam sympatyczniejsza. Wszak godzimy się z faktem łacińskiego makaronizmu — nie obcego także listom Sobieskiego — i pomimo niego wyznaczamy np. Paskowi pokaźne miejsce na Parnasie.

A francuzczyzna Sobieskiego nie jest jak tam wyrazem bezmyślnej mody. Posługuje się nią autor wtedy, gdy wymaga tego jego stosunek do Marysieńki, gdy i w rzeczywistości pewne sytuacje aż nadto wyraźnie przeżywa w tonie kultury francuskiej; francuzczyzną wyraża to, co najściślej przylgnęło do jego stosunku do żony, francuzczyzna jest mu potrzebna dla subtelniejszego, bardziej cieniowanego wyrażenia uczuć, czy sytuacyj. W wyborze francuskich wyrażeń daje się często wyczuć troska o „juste mot", w sposób jedynie malujący rzecz, czasem w połączeniu z jakimś momentem sarkastycznym. Do tej kategorji użytku należy polsko-francuskie nazwanie męża Marysieńki w szyfrze listowym — „la flûte" (fujara).

(Dokończenie w następnym zeszycie).

Łódź. *Stefanja Skwarczyńska.*

DOSTOJEWSKI A ŻEROMSKI

Wydaje się, że treść taka, jaką czuł w sobie Dostojewski, nie mogła wyrazić się inaczej, jak tylko w formie powieści psychologicznej. Tu, jakby z kolosalnego krateru, wylewała się wrząca lawa Mikołajewskich czasów, pełnych walk i zamętu. Pieriewierziew, autor doskonałej książki socjologicznej o Dostojewskim, słusznie zauważa, że twórca „Zbrodni i kary" jest pisarzem dynamizmu psychicznego, odtwarza nie życie, które znalazło już gotowe kształty, lecz nieustanny ruch i przełom, moment najwyższego napięcia psychicznego — ciągłe płynienie i narodziny w mrokach niezbadanego. Nic tedy dziwnego, że pisarz taki wywarł wpływ na Żeromskiego, którego twórczość jest ustawicznem napinaniem wewnętrznych sił i z momentu najwyższego napięcia jako ze źródła wyprowadza zasadniczy nurt uczuciowy.

---

[1] Tamże 1668, str. 185.

Obaj pisarze tworzą nie epiczne byty, lecz stany uczuciowe. I tu autor „Dziejów grzechu" miał niewątpliwie Dostojewskiego za genjalnego protagonistę. W twórczości Dostojewskiego akcja odbywa się jakoby „wewnątrz". Tu polatują błyskawice, huczą i grają burze uczuć. U Dostojewskiego występuje zawsze niesłychane natężenie treści uczuciowej. W „Idjocie" opowiada pisarz, ile przeżył, czekając na szafocie, aż śmierć przebije mu serce. Skazaniec na szafocie w ciągu tych 5 minut oczekiwania przeżył całe życie. A gdyby jeszcze żyć począł — każda chwila byłaby w wieczność obrócona. Otóż te „pięć minut" przesunęły jakgdyby kąt patrzenia. Odtąd każda chwila usiłuje zaczerpnąć z wieczności, każda chwila kondensuje przeżycie i stan uczuciowy do jakiegoś skrótu. W ten sposób ruchy, myśli i uczucia bohaterów Dostojewskiego stają się jakiemś wyładowaniem. Oto wymowna scena z „Idjoty", opisująca spotkanie ks. Myszkina z ukochaną kobietą. „Nastasja Filipowna osunęła się przed nim na kolana tu na samej ulicy, była jakby pozbawiona rozumu, Myszkin cofnął się przerażony, ona zaś chwytała go za ręce i okrywała je pocałunkami i tak samo jak dawniej we śnie łzy połyskiwały na jej długich rzęsach". To bardzo charakterystyczna chwila dla Dostojewskiego, kiedy się coś przełamało, ale ten wyraz, oczywiście, nie oddaje całego dynamizmu takiego momentu. To wybuch, to gwałtowne wyładowanie uczuć; myśl jak błyskawica spływa po zakrwawionym mózgu.

A przecież nie inaczej czyni Żeromski, tworząc swoje „symfonje uczuć", jak powiada Brzozowski. Oto moment najwyższego zderzenia sił, oto najwyższe napięcie. A zarazem wyładowanie. Nienaski — czytamy w „Zamieci" — „upadł na twarz. Bezsilne łzy wylewał w głazy. Wył w kamienie. Całował zimną płytę. Wołał ku sobie Boga z głębi, z najniższego upadku. Tak długo leżał w szlochach modlitwy, aż się przed jego duszą ten czarny mur rozstąpił". Przewiał huragan i teraz czekamy w akcji do następnego wybuchu. Przez sumowanie tych silnych momentów, jak trafnie zauważył Skiwski, tworzy Żeromski postać.

Świat zewnętrzny zarówno u Dostojewskiego jak i Żeromskiego istnieje jedynie w celu akcentowania stanu uczuciowego. Gdy Tołstoj w „Annie Kareninie" odmalowuje 200 blisko najróżniejszych postaci, z których każda ma swój odrębny sposób bycia (ubiór, obyczaje i t. p.) — Dostojewski, pomijając szczegół, wydobywa z wnętrza duszy to, co jest ogólnoludzkie. Gdy autor „Wojny i pokoju" z zasobem genjalnej pamięci odtwarza obraz materjalnego życia swoich czasów, — Dostojewski podaje swoją treść psychiczną, wyzwoloną, poza czasem, poza miejscem, poza narodem i klasami. Człowiek Dostojewskiego jest ukazany w swem wiecznem przekroju — bez różnicy, czy to będzie „burżuj" stary Karamazow, inteligent proletarjusz Raskolnikow, książe Myszkin, oficer Liebiadkin czy inni. Tu właściwie, we wnętrzu człowieka dzieją się losy świata. Wszystkie akcesorja zewnętrzne są ledwo zarysowane, najczęściej pominięte. Akcja odbywa się jakoby w jakimś śnie, mglistych oparach czy koszmarze. Widzialną arenę Dostojewskiego zawsze jakgdyby coś zatapia i dopiero z tej fantastycznej mgławicy wyłaniają się ludzie. W „Zbrodni i karze" mieszczanin, piętnujący Roskolnikowa wyrzutem „morderca" — oraz Swidrigajłow, pojawiają się jakby na skrzyżowaniu życia i irrealności. W tych warunkach objektywne obrazy nie mogą być w tekście pomieszczane: przyrody brak, pejzaż urbanistyczny istnieje tylko dla akcentowania nastroju. Więc autor napomyka jedynie, że jest chłodny wieczór, że ludzie mają o zmierzchu chorowite, blado zielone twarze, że śnieg prószy w świetle latarń i t. p. Tym sposobem podmalowuje się właściwe tło — wewnętrzne psychologiczne. Oto np. Raskolnikow

wchodzi do mieszkania, w którem dokonał zbrodni. „Ogromny, okrągły, rozżarzony do czerwieni księżyc świecił w okna. To od tego księżyca taka cichość, pomyślał Raskolnikow".

Ten właśnie sposób przeprowadzania akcji, ów niesamowity aktywizm psychiczny cechuje szczególnie partje miłosne Żeromskiego. Niema tu bytów miłosnych, są jedynie stany uczuciowe. Obok tego Żeromski odsłania tylko górne momenty. Rzadko kiedy obserwujemy, jak miłość rodzi się z dnia na dzień i, z najmniejszych drobiazgów wynikając, urasta do pożądanego kształtu. Nie, miłość zjawia się odrazu jako siła pozaludzka, siła ,będąca poza realnością i drobiazgami życia. Po tej rażącej nieco „inauguracji" Żeromski przechodzi odrazu do górnego rejestru i tu z nieporównanem mistrzostwem wygrywa najwyższe tony kochania i piękna. Chwile miłosne uderzają razporaz silne i przeraźliwe w swej jasności. Żeromski tworzy ekstatyczne stany uczuciowe, z rozbudowaniem jaźni aż po bezkres świata.

Twórczość Dostojewskiego, jak nagła a bolesna błyskawica, oświeca suteryny i kąty nędzarzy, ludzi „pokrzywdzonych i poniżonych", wielkomiejskie mroczne otchłanie, gdzie lęgnie się zbrodnia i wszelka dna upodlenia sięgająca deprawacja. Środowisko to Dostojewski znał — sam sięgał najniższego upadku. Przegrawszy zagranicą wszystkie pieniądze, pisze do przyjaciela: „Gołąbku, ratujcie mnie!... Odpłacę wam na wieki wieczną przyjaźnią i przywiązaniem... Nie porzucajcie mnie. Zwilżyjcie kroplą wody duszę, wyschniętą w pustyni. Na Boga!" Ostatnie zdanie jest bardzo charakterystyczne. Zwraca tu uwagę, że Dostojewski wpada w styl Marmieładowa czy kapitana Liebiadkina. Niewątpliwie, przeprowadzić linję rozgraniczenia między postaciami Dostojewskiego a nim samym — między fikcją twórczą a autentyzmem przeżyć — bardzo trudno. List wyżej przytoczony, jak również mnóstwo innych okoliczności, utwierdzają raczej w mniemaniu, że Dostojewski dobrze znał i czuł w sobie to wszystko, co pisał.

Stąd psychologja w rzeczach Dostojewskiego taka jest prawdziwa, a prawda ta nie wstydzi i nie lęka się niczego. „Całe życie wykraczam poza granice możliwości" — mawiał autor „Biesów". Poza temi granicami wykrywa Dostojewski kraje niezbadane, które zatapia odmęt najstraszliwszych uczuć. Ale osiąga w ten sposób pełnię — największą pełnię człowieka, uświęconą głębokiem przekonaniem, że „każdy moment życia musi być szczęściem ludzkiem..." I oto w trosce tej z dna nędzy i deprawacji wywleka Dostojewski duszę ludzką, pokazuje ją zbrukaną i smrodliwą. Jednakże, analizując duszę człowieczą w chwilach jej upadku i bezpośredniego cierpienia, pisarz obok miłości, plugastwa i zbrodni — odnajduje miłość i żądzę cierpienia jako pragnienie pokuty. Dostojewski wydobywa na światło każde subtelniejsze wiązanie, każde piękniejsze ludzkie drgnienie — trud tem trudniejszy, że na otchłani mrocznej powstający. I oto dokonywuje się — trudno powiedzieć metamorfoza, bo bohater Dostojewskiego nie wyzbywa się siebie — dokonywuje się usprawiedliwienie zła, jako rzeczy ogromnie ludzkiej. Sławetny Marmieładow, pijak i sprawca prostytuowania się własnej córki — obok tego jest najtkliwszym człowiekiem, najbardziej kochającym ojcem rodziny. Prostytutka Sonia, zatracając na drodze martyrologji kobiety upadłej swoje życie, — zdoła jednocześnie nawrócić zbrodniarza. I t. d. i t. d. W twórczości Dostojewskiego występuje szereg ludzi „poniżonych i pokrzywdzonych" a przecież przeanielonych zbrodniarzy, pijaków, epileptyków, rozpustników i wszystkich tych, których surowo doświadczyło nieubłagane życie.

Takiemu pojmowaniu człowieka bliski jest Żeromski. Odczuwa się tutaj w stopniu dość silnym obecność tych różnorakich uczuć, ustalonych pod mianem „dostojewszczyzny". Zwraca uwagę, że jedna z pierwszych powieści Żeromskiego nawiązuje w tytule do powieści Dostojewskiego „Biedni ludzie". Tędy gdzie cierpienie, gdzie wysiłek ludzki nie znajduje przytułku — skierowuje się uwaga „Ludzi bezdomnych". Oczywiście, środowisko poniżonych i pokrzywdzonych Żeromski znał nadto dobrze i po obserwacje nie musiał zwracać się do książek autora „Idjoty" — ale, idąc drogą ludzkiego cierpienia, Żeromski napotkał Dostojewskiego i wpływ jego atmosfery działał niewątpliwie w sensie pobudzania i utwierdzania.

Mamy tedy u Żeromskiego ogromne współczucie dla ludzi upadłych, prostaków i biednych. Autor „Mogiły" znajduje szczere uczucie dla dr. Wiłkina, pijaka i desperata, staczającego się na dno upodlenia. (Tu warto zauważyć, że postać podobna o tem samem nazwisku przesuwa się po kartach „Idjoty"). Tę samą miłość ma Żeromski dla pijaczyny skrzypka (z „Róży"), przypominającego Marmieładowa, dla Leośki z „Dziejów grzechu", dla Abrahama Machtyngera („Sidła niedoli"), Ubalda („Pavoncello") i wielu, wielu innych. Mamy wreszcie u Żeromskiego typ specjalny zdeklasowanego inteligenta rezonera i rzecz szczególnie Dostojewskiego przypominająca — cierpiętnictwo.

Bohaterowie Żeromskiego staczają walkę ze złem, cierpią, upadają i przełamują się, odradzają się moralnie — jednem słowem są w ustawicznem działaniu i poszukiwaniu. Judym w swoich porywach przypomina nieco ks. Myszkina z „Idjoty". Korzecki (Ludzie bezdomni) wydaje się być sportretowaniem rosyjskiego rezonera — Kiriłłowa z „Biesów". Żeromski tak Korzeckiego charakteryzuje: jest to fanatyk prawdy, sięgający „do korzeni każdej myśli, każdego wzruszenia, każdego odruchu, do tych rzeczy skrytych, jakim człowiek sam w sobie sprostać nie ma siły". Wyznanie to zawiera przecież najistotniejszą „dostojewszczyznę". To też Korzecki wiele z tego ma. Rezonuje, szuka prawdy. Waży w swoich myślach tajemnice życia i śmierci, aż zagubiony w tysiącznych dociekaniach nie znajduje innego wyjścia jak tylko śmierć. Korzecki podobnie jak Kiriłłow kończy samobójstwem.

Bohaterowie Żeromskiego tak samo charakteryzowani są od strony czucia i działania — od strony wewnętrznej. Tu dzieje się ciągły ferment, ciągłe rozkładanie duszy na składniki pierwsze, nieustanna analiza. Podobnie jak u Dostojewskiego (Raskolnikow!) bohaterowie Żeromskiego pasują się z przeznaczeniem, ciągle zrywają się do walki, lecz wskutek ustawicznej analizy mając poderwane siły i stargane nerwy, — padają wpół drogi między wolą a bezsiłą.

I wreszcie bohaterowie Żeromskiego jak u Dostojewskiego szukają prawdy, filozofują. Rezonerstwo to przypomina bardzo rosyjskie „pryncypjalne" dysputy na tematy t. zw. wieczne — dobra i zła. Zwłaszcza w rzeczach pierwszych („Ludzie bezdomni", „Dzieje grzechu", mniej już „Popioły"...). Co jest prawdą? To pytanie rozbrzmiewa ciągle. Judym, Korzecki, ks. Gintułt, Bodzanta i wielu innych zrywają się do poszukiwań, nie znajdują, rozpaczają, gubią się między dobrem a złem, lecz pytają ustawicznie.

W walce o prawdę staje na drogach ludzkich zło — ściga, niweczy, jest zawsze obecne i czujne. Tak powstaje lęk fatalizmu. W powieściach Dostojewskiego i Żeromskiego fatalizm odgrywa bardzo dużą rolę.

Dla Dostojewskiego najbardziej charakterystyczna pod tym względem jest „Zbrodnia i kara". Zły przypadek, dziwnie sprzyjające okoliczności — prowadzą do zbrodni. Spiętrzenie tych momentów jest tak niezwykłe, że akcja cała

zakrawa na zbrodnię z groszowych kryminalnych romansów. Jednakże talent autora daje tu taką psychologiczną oprawę, że przygotowanie zbrodni, nie tracąc bynajmniej nic z brukowej sensacji, nabiera charakteru czegoś potwornie niesamowitego. Ingerencja zła, w przypadkach ujawniona, staje się czemś sugestywnem. Skrzyżowanie codzienności i świata realnego z fatalizmem nie razi, nie budzi sprzeciwu — wydaje się czemś normalnem. Zresztą Dostojewski posiadał w tym zakresie określone poglądy. W listach powiada: „Mam swe poglądy na rzeczywistość w sztuce. To, co inni określają jako fantastyczne i irrealne, to dla mnie jest rzeczywiste". Więc rzeczywista staje się akcja „Zbrodni i kary", której wszystkie nici trzyma w swym ręku irrealność — fatalizm zła.

Dla Żeromskiego fatalizm jest jedną z podstawowych wiar. Zło niweczy. Trafia dobrych, szlachetnych — zawsze może dopaść i porazić. Człowiek jest we władzy ślepego a mściwego losu. Ktoś bezgranicznie zły, ukryty poza niewiadomemi przypadkami, czyha na nasze szczęście, mści się za każdą chwilę jaśniejszą, nie pozwala trwać w błogiej szczęśliwości. Nieuniknione zło występuje u Żeromskiego wszędzie. To los — złe fatum niszczy dr. Poziemskiego („Promień") za jego ofiarną pracę i zabija jego żonę — u progu prawie nowego życia. Złe spojrzenie Napoleona gubi Sułkowskiego. Złe spojrzenie rzucone na Antosia („Złe spojrzenie") staje się przyczyną jego śmierci... Oni i tylu innych. Złe fatum zabija Winrycha, Helenę, Wyganowskiego w „Popiołach", Ewę, Tatjanę, Nienaskiego, Xenię, Granowskiego, Karusię i wielu jeszcze. Złe fatum niszczy każde szczęście. W „Ludziach bezdomnych" Joasia zwiedzając z Judymem Wersal, zostaje tknięta wspomnieniem śmierci Marji Antoniny i naraz zdejmuje ją obawa o przyszłość. W rozdz. „Rozdarta sosna" słyszy „krótki urywany śmiech szatana". Joasia zrozumiała, „że ten głos do niej się stosuje, że radosne marzenie o szczęściu, jej cichą miłość zobaczył". Tę samą obecność zła odczuwa się w „Dziejach grzechu". Oto Ewa ujrzała we śnie toń mroczną, posłyszała strzały — zaciążył nad nią nieubłagany los. Dla Żeromskiego fatalizm staje się czemś obecnem w każdej chwili, jakiemś bóstwem groźnem, nienasyconem. Ciekawe, że zachodziły tu w umyśle Żeromskiego pewne obsesje. Niebezpieczeństwo fatalizmu stale nurtuje go, stale dochodzi do głosu u progu świadomości. Jako wyraz tego, cisnął się pod pióro jeden i ten sam wyraz: strzeż się. Otóż to „strzeż się" przewija się u Żeromskiego przez wiele książek — od początkowych aż do końca. Cytaty z wyd. 1895 r. „Opowiadań": „...W przestrzeni martwej dotąd i pustej — coś ożyło, jakby ręka z grożącym palcem wyciągnęła się ku niemu, jakby wiatr zawołał: strzeż się". Z wyd. 1916 r. „Zamieci": „Sens słów zdaje się wisieć w powietrzu — to pieniądze, pieniądze tak cię radują! Strzeż się". Z wyd. 1925 r. „Przedwiośnia": „Nie zapomnij krzywdy mojej, woźnico młody! Przypatrz się dobrze zbrodni ludzkiej! Strzeż się!..."[1]

Łódź. *Grzegorz Timofiejew.*

---

[1] Fragment pracy: „Żeromski a literatura rosyjska".

R E C E N Z J E

NOWE STUDJA O „BOGURODZICY"

BIRKENMAJER JÓZEF. Zagadnienie autorstwa „Bogurodzicy". Studia Gnesnensia XI. Gniezno 1935. Str. 136.

BIRKENMAJER JÓZEF. „Bogurodzica" wobec hymnografji łacińskiej. Odbitka z „Przeglądu Katolickiego". Warszawa 1935. Str. 42.

Rozprawa Birkenmajera o najstarszej naszej, a wciąż żywotnej pieśni religijnej stała się hasłem do ożywionej dyskusji na łamach naszych czasopism naukowych i literackich, a przyczyniły się do tego dwa ważkie względy: najpierw, zagadnienie autorstwa i pochodzenia pieśni „Bogurodzica" już oddawna niepokoi najwybitniejszych przedstawicieli nauki polskiej, owszem, budzi zaciekawienie także wśród uczonych obcych, co jest zrozumiałe, jeżeli rozważymy, że mamy w niej pierwszy w Polsce samodzielny wyraz chrześcijańskiej pobożności; a potem, autor najnowszej rozprawy o „Bogurodzicy" otwarcie i stanowczo przeciwstawił się dotychczas głoszonym poglądom, a co więcej, takiej powadze, jaką w tej dziedzinie przedstawia Brückner. Z wywodów autora poznajemy dopiero, jak niekorzystnie apodyktyczny autorytet tego zasłużonego nestora filologów polskich zaciążył nad zagadnieniem „Bogurodzicy", skoro opinja jego, uznana niemal powszechnie za ostateczny i nieodwołalny wynik badań naukowych, przyczyniła się do wyrobienia mylnego przekonania, jakoby nauka w tej dziedzinie nie mogła spodziewać się już dalszych i dokładniejszych wyników, co oczywiście uczonym odbierało wszelką chęć i odwagę do dalszych dociekań nad tym zawiłym tematem; ale po kilkudziesięciu latach i po kilku słabszych próbach wyrwania się z zaklętego koła, skazanych niejako zgóry na niepowodzenie, znalazł się badacz śmiały i przedsiębiorczy, który zagadnienie to umiał oprzeć na innych całkiem podstawach i pchnąć je na nowe tory dociekań. Jest to zasługa nielada, której znaczenia niepodobna nie uznać, oceniając bezstronnie najnowsze studjum Birkenmajera o „Bogurodzicy", drukowane nakładem znanego już chlubnie wydawnictwa „Studia Gnesnensia".

Miasto gubić się w mniej lub więcej trafnych i prawdopodobnych domysłach autor zaraz na wstępie rozprawy stanowczo przeciwstawia się właśnie lekkomyślnej „hipotezomanji", która panoszyła się dotąd w badaniach nad zagadnieniem „Bogurodzicy", i studjum swe opiera na badaniach i poszukiwaniach szeroko zakreślonych z dziedziny teologicznej i filologicznej, tak samo jak literackiej i historycznej, które przeprowadza z wielkim nakładem pracy i niezmiernie drobiazgowo, by z obfitego materjału nagromadzonego w przebiegu mozolnych poszukiwań i związanych z niemi wnikliwych rozważań w końcowym rozdziale wysnuć ostateczne zdanie o zagadnieniu „Bogurodzicy".

Nawiązując do słów Brücknera o „tajemnicy zamkniętej na siedem pieczęci", któremi zasłużony ten badacz zamknął swe badania nad zagadnieniem „Bogurodzicy", autor w rozdziale początkowym daje pogląd na wyniki prac dotychczasowych badaczów naszej pieśni (str. 3). Zdanie Brücknera, chcącego powstanie pieśni naszej przesunąć na wiek XIII, autor odrzuca, zato zwraca uwagę na rozprawę Bętkowskiego, którego dodatni dorobek naogół zbyt mało znalazł uznania w kołach naukowych. Omawiając zaś w dalszym ciągu bibljografję prac o „Bogurodzicy" aż do najnowszych czasów, bo aż do r. 1934, autor dochodzi do rezultatu, że wynik dotychczasowych wysiłków naukowych jest bardzo skromny, i skutkiem tego wcale nie pocieszający ani przekonywający (str. 17).

Autor podjął się przeto wyprowadzić zagadnienie „Bogurodzicy" z manowców domysłów i hipotez na jaśniejsze drogi ścisłych badań, i w tym celu najpierw rozbiera budowę wiersza tej starodawnej pieśni. Wyprzedził go w tem już Łoś, porównując pieśń naszą z utworami poetów łacińskich średnich wieków, ale poszukiwania w tym kierunku nie wydały żadnych poważniejszych wyników. Birkenmajer przeto słusznie poszukiwania swe zwraca na

teren poezji wschodniej i źródeł naszej pieśni dopatruje się w utworach poetów bizantyńskich. W toku dociekań autor zapuszcza się w krąg dogmatów i liturgji kościelnej, z któremi umie doskonale uporać się dzięki zastanawiającemu jak na nie-teologa oczytaniu w tych dziedzinach. Za pierwsze zagadnienie, potrzebujące rozwiązania, autor uważa pochodzenie początkowych wyrazów pieśni naszej „Bogurodzica Dziewica". Wzory dla nich znalazł autor w greckich t. zw. theotokionach; mianowicie w nazwie Matki Bożej: „Theotoke Partene", bardzo często spotykanej w liturgji bizantyńskiej, a odpowiadającej łacińskiemu określeniu: „Deipara Virgo", przyczem zaznacza, że na uderzające podobieństwo tych wyrazów wskazywał już ks. Wyrzykowski w rozprawie o „Bogurodzicy", oraz uzupełnia i uzasadnia obszerniej wyniki jego badań. W liturgji Kościoła zachodniego niema wprawdzie theotokionów, ale i tu bardzo często spotykamy się z połączeniem obu pojęć „Bogurodzica (Matka") i „Dziewica", mającem uzasadnienie w nauce dogmatycznej. Sprawie tej, tutaj szczegółowo nie omawianej, autor poświęcił drugie studjum o stosunku „Bogurodzicy" do hymnodji łacińskiej.

W dalszych wywodach autor wskazuje w związku z słowami pieśni „Twego dziela Krzciciela", na liturgiczny obrzęd Kościoła wschodniego, łączący z uroczystością Epifanji (Trzech Króli) pamięć chrztu Jezusowego w Jordanie. Wypada tu jednak dodać, że to samo połączenie obu wydarzeń z życia Jezusowego, choć mniej dobitnie, występuje także w nabożeństwie Kościoła łacińskiego, jak o tem świadczy antyfona z tejże uroczystości: „Tribus miraculis ornatum diem sanctum colimus; hodie stella Magos duxit ad praesepium (Trzej Królowie); hodie vinum ex aqua factum est ad nuptias (gody w Kanie Galilejskiej); hodie in Jordane a Joanne Christus baptizari voluit, ut salvaret nos, alleluja" (chrzest w Jordanie) ale wiadomą jest rzeczą, że uroczystość ta wogóle w Kościele zachodnim doszła do wielkiego swego znaczenia pod wpływem liturgji wschodniej. Autor „Bogurodzicy" zdaniem Birkenmajera był nietylko gorliwym czcicielem Matki Bożej i św. Jana Chrzciciela, ale w badaniach jego przedstawia się także jako doskonały znawca teologji i szczególnie pism greckich Ojców Kościoła, zwłaszcza zaś rozczytywać się musiał pilnie w greckich homiletach, których niezawodnie znał nawet w oryginale (str. 57).

Św. Wojciech, jak to autor wykazuje w obszernym rozdziale p. t. „Św. Wojciech, poeta doctus", dzięki bliskim stosunkom z bazyljanami rzymskimi, u których zapoznał się dokładniej z liturgją grecką, znać musiał doskonale także greckie śpiewy kościelne, z których mógł wziąć wzór do pieśni polskiej. Poza tem zajmując się także twórczo literaturą i poezją, św. Wojciech posiadał niewątpliwie tyle zdolności, by stworzyć pieśń nawet tak wartościową i kunsztowną, jak nasza „Bogurodzica"; temu na przeszkodzie nie staje bynajmniej tak wczesna data, jak wiek X. Twierdzenie to autor popiera szeregiem argumentów, skrzętnie dobranych i logicznie powiązanych, których zespół składa się na obraz, siłą przekonywającą pociągający czytelnika.

W końcowym wreszcie rozdziale o „pieśni słowiańskiej" autorowi narzuca się pytanie, czy języki słowiańskie wówczas były już na takim poziomie rozwoju, by można niemi posługiwać się do tworzenia pieśni, a zwłaszcza pieśni religijnej. Od wyjaśnienia tego zagadnienia zależy oczywiście odpowiedź na pytanie dalsze, czy św. Wojciech mógł napisać choćby najprostszą pieśń w jakimkolwiek z języków słowiańskich. Brücknerowi zdawało się, że w wieku X nigdzie jeszcze nie używano żadnej pieśni kościelnej w języku ludowym, ale twierdzenie to Birkenmajer odrzuca (str. 92). Powołując się, przeciwnie, na świadectwo ówczesnych kronikarzy, a w szczególności Thietmara oraz na przykład biskupa merseburskiego Bosona, wspomnianego przez Thietmara pod wiekiem X, wykazuje autor, że pieśń religijna słowiańska była znana już w wieku X. Wobec tego zaś starodawne podanie, uznające w św. Wojciechu autora pieśni „Bogurodzica", staje w nowem świetle (str. 109). Korzystając z nadarzającej się sposobności, autor omawia także mylnie często przedstawiany stosunek św. Wojciecha do liturgji greckiej i słowiańskich zwyczajów w Kościele (str. 95).

Czytelnik po tylu wywodach, wszechstronnie i wnikliwie rozstrząsających tajemnicę

powstania i pochodzenia „Bogurodzicy", spodziewał się niewątpliwie nowej rewelacyjnej tezy o autorstwie św. Wojciecha, ale tu autor sprawia mu niespodziankę. Jak poprzednio wszelkiemi argumentami zdawał się zdążać do wykazania tego autorstwa, przekazanego nam przez starodawną tradycję literacką, tak w końcowych uwagach oświadcza ostrożnie, że osoba twórcy zajmuje tu mniejszą rolę aniżeli środowisko jej powstania, a środowisko to, jak niewątpliwie zdołał w gruntownem swem studjum ustalić z wielkiem przynajmniej prawdopodobieństwem, upatrywać należy w gronie ludzi, któremu głową i światłem przewodniem był św. Wojciech (str. 113). Autor zatem aż do końca rozprawy trzyma się wiernie wypowiedzianej na samym wstępie zasady, że nie zamierza tworzyć nowych hipotez ani domysłów, lecz podaje w naukowem ujęciu tylko to, co po żmudnych i umiejętnie przeprowadzonych dociekaniach udało mu się ustalić jako szczegóły najbliżej stojące prawdy.

Z obowiązku recenzenta wskazujemy na kilka drobnych niedociągnień, jak ta, czy ze słów żywota św. Wojciecha: „dulcis vitae gaudium continuo appellant Christum", wolno z autorem wysnuwać wniosek, jakoby oprócz psalmów śpiewano jakąś pieśń o Chrystusie, który daje ludziom zbożny i radosny pobyt na świecie? (str. 61). Mogła to bowiem łatwo być także modlitwa mówiona, a niekoniecznie pieśń śpiewana. Tradycja, przyznająca prawdopodobne autorstwo hymnu „Ave, maris stella" Pawłowi Diakonowi, poecie VIII wieku, jest bardzo późnego pochodzenia, stąd mało zasługuje na wiarę (str. 64). Co do papieża św. Grzegorza Wielkiego należy stwierdzić, że był twórcą nie hymnarza, lecz antyfonarza, choć zdaniem hymnologa Blumego sam hymny układał (str. 68). Zadaleko idzie autor poza tem, jeżeli z słów sekwencji, zachowanej w rękopisie klasztoru Reichenau z X wieku: „Polonia ergo tanti sepeliens floret martyris pignora" (str. 111 w uwadze), wysnuwa domysł, że Gniezno już wcześnie stało się kolebką pieśni religijnej, gdyż w przytoczonych słowach czytamy tylko o relikwjach św. Wojciecha, których posiadaniem szczyciła się Polska ówczesna.

Systematycznem i wyczerpującem dopełnieniem omówionej codopiero rozprawy jest druga praca Birkenmajera o stosunku „Bogurodzicy" do hymnografji łacińskiej, w której na wstępie autor rozprawia się raz jeszcze z gołosłownem twierdzeniem Brücknera, jakoby Kościół w wieku X nigdzie nie używał jeszcze żadnej pieśni w języku narodowym (str. 5), oraz z drugim przestarzałym przesądem, jakoby za czasów św. Wojciecha nie znano jeszcze wierszy rymowanych (str. 6). W dalszym zaś ciągu swej pracy przytacza w długim szeregu rozmaite motywy, których echa brzmią w naszej pieśni, a które autor napotkał, wertując pracowicie i sumiennie 55 tomów ogromnego wydawnictwa „Analecta hymnica medii aevi", a plon poszukiwań ujął w kilku punktach, na których znów oparł wniosek ostateczny tej treści: 1. „Bogurodzica" jest owocem drugiej połowy w. X, lub conajwyżej pierwszej połowy w. XI; 2. wszelką podstawę ma starodawna tradycja o autorstwie św. Wojciecha, nie obalona dotąd ani jednym argumentem naukowym (str. 41). A więc raz jeszcze podtrzymuje zdanie, którem zakończył poprzednią rozprawę o „Bogurodzicy". Trzeba jednakże wziąć pod uwagę kilka możliwości, niepozbawionych cech prawdopodobieństwa, mianowicie najpierw poza hymnografją kościelną, zamkniętą w licznych tomach wydawnictwa „Analecta hymnica", istniała wówczas jeszcze wcale obfita łacińska poezja religijna niekościelna, której wydawcy w „Analectach" nie uwzględnili; następnie nasuwa się pytanie, ileż to hymnów kościelnych w ciągu wieków zaginęło, a ile jeszcze spoczywa po bibljotekach (także polskich!), dotąd nieznanych i niewydanych? Nie wszystkie zatem możliwości rozwiązania tej „tajemnicy zamkniętej na siedem pieczęci" są już wyczerpane, dlatego też autor studjum bynajmniej nie podaje ostatecznego słowa nauki o tem zagadnieniu, lecz raczej uważa je za wskazanie nowych możliwości i nowych dróg do dalszych badań, któremi sam niezmordowanie kroczy dalej, jak o tem świadczą nowsze przyczynki do rozwiązania zagadki pochodzenia naszej pieśni, z jakiemi spotykamy się w czasopismach naukowych i literackich. Na uświadomieniu sobie potrzeby dalszych badań i utorowaniu im nowych dróg polega właściwa i istotna wartość naukowa rozpraw Birkenmajera, budzących nadzieję, że tą drogą uda się auto-

rowi dotrzeć do dalszych jeszcze, cennych i w interesie nauki pożądanych wyników w dziedzinie badań nad zagadnieniem „Bogurodzicy".

Poznań. X. Bronisław Gładysz.

PARALELE PROF. J. KRZYŻANOWSKIEGO

KRZYŻANOWSKI JULJAN. Paralele. Studja porównawcze z pogranicza literatury i folkloru. (Bibljoteka Pamiętnika Literackiego, T. 4). Warszawa 1935, str. 236, 4 nlb., 4 tabl.

Czytelnik „Ruchu Literackiego" ma dobrze w pamięci typ i metodę studjów prof. Juljana Krzyżanowskiego, które w serji „Paralele" ukazywały się na tych łamach od r. 1930. Obecne wydanie książkowe objęło poczet pierwszy paralel, w ilości dwudziestu szkiców. Odczytywane w rozproszeniu paru lat i kilku czasopism, zdawały się wówczas plonem peregrynacyj naukowych, podjętych po nieznanych obszarach literatury i folkloru na marginesie prac rozleglejszych autora. Książka prof. Krzyżanowskiego, porządkująca szkice według zasady historycznej, nadała im bez trudu charakter całości konstrukcyjnej. Gdy odczytujemy je po raz drugi, w zespole treści jednolitej, choć jakże różnorodnej, spostrzegamy jasno wiązanie naukowe zbioru: zagadnienia, które „Paralele" rozwiązują na materjale literackim od kazań gnieźnieńskich po „Żywe Kamienie" Berenta, ukazują się czytelnikowi w przeróżnych aspektach historycznych, objaśniających stosunek wzajemny całych dziedzin twórczości: literatury i folkloru. Narzędzie metodyczne, którem prof. Krzyżanowski włada bez zastrzeżeń, użyte do studjum porównawczego wątków literackich i tradycyjnych, służy mu niezmiennie na przestrzeni tomu. Tak zatem o jednolitości zbioru decydują te oba momenty: zagadnienie i metoda.

Termin „paralele", znany badaniom historycznym od czasów Lelewela, w studjach literackich nie posiadał dotąd treści oznaczonej. Tutaj wyraża: rozwój równoległy literatury ludowej i pisanej, nie zawsze jasno uchwytny, ale niewątpliwie istniejący, demonstrowany przez autora na przykładach z zakresu tematyki obu literatur. Założeniem podstawowem obserwacyj książki jest pewnik genetyczny: literatura tradycyjna wiele z pośród wątków i pomysłów własnych zawdzięcza twórczości nieludowej. Epoka średniowieczna przekazała ludowi drogami, które śledzimy z niemałą ciekawością, przez ambonę i szkołę, wątki literackie, prowenjencji rozmaitej, nieraz prawdziwie egzotycznej, naznaczone niebawem na wsi piętnem rodzimości kulturalnej. Poddane rytmowi nowej ewolucji, wracały motywy te do literatury, pojedyńczo lub masowo (za romantyzmu), nie kładąc kresu wpływom i związkom obustronnym. Prof. Krzyżanowski uzasadniwszy postulat metodyczny, że stosunek literatury i folkloru badać należy nie jednostkowo, lecz w zespołach, na polu rozległem studjów porównawczych, skierował uwagę własną przedewszystkiem ku źródłom ludowym literatury, a zatem na fazę drugą wzajemnego wpływu. Rezultaty, które uzyskał, pomnożyły wiedzę historyczną poza bogactwem wyników szczegółowych twierdzeniami o znaczeniu ogólnem. Spostrzegamy ponad wątpliwości, że niepodobna traktować rozłącznie zjawisk, które bada historja literatury i studjum folkloru, ponieważ stanowią one zespół kulturalny, rządzony prawem podobnej twórczości. Granice między epokami literackiemi oglądamy z nowej strony: przeciąga je nietylko historja polityczna czy historja kultury, ale wśród przemian rozleglejszych historja literacka; zarysy epok piśmiennictwa pokazują „Paralele" w stosunku do literatury ludowej, ale także w rozwoju wątków literackich, porzucanych lub traktowanych rozmaicie, w zgodzie ze smakiem, charakterem i stylem epoki. Na przykładzie niektórych paralel prezentuje autor podstawowe czynniki kulturalne, decydujące dla rozwoju motywów wędrownych. Poszukiwanie genezy pomysłów literackich w zjawiskach folkloru nie wyczerpuje materjału książki, która zdołała wskazać dla wielu wątków literatury polskiej wzór, analogję lub miarę w literaturze obcej, starożytności, średniowiecza i nowożytnej. Tak więc piśmiennictwo polskie, ujęte ze stanowiska komparatysty, utraciło cechy odosobnione i zamknięte: na obszarach literatury narodowej krzyżują się ciekawie wpływy z zachodu, włoskie i niemieckie, i wpływy wschodnie, idące z peryferji ruskiej, a także szlaki rodzime, które łączą przeróżne środowiska literackie z najbardziej odległemi zakątkami kultury ludowej.

Te oto perspektywy otwierają wędrówki naukowe, opisane w „Paralelach".

Punktem wyjścia czy punktem centralnym każdego szkicu jest zawsze niemal wybitne nazwisko literackie: Górnicki, Klonowic, Rej, Potocki, Krasicki, Karpiński, Mickiewicz, Słowacki, Krasiński, Norwid, z późniejszych Tetmajer, Kasprowicz, Reymont, Berent. Dokoła tych postaci skupiających gromadzą się osoby różnych imion i wieków, nieraz bezimienni autorzy tekstów drugorzędnych, nieraz analfabeci-opowiadacze wiejscy, tłum pogardzonej literatury — mówiąc słowami autorskiego wstępu — drużyna zbierana kazań, facecyj, powiastek, anegdot i bajek. Cały ten materjał w szeregu konstrukcyj szczegółowych służy jednemu celowi: pokazuje „kontakty zjawisk literackich" na szerokich płaszczyznach literatury i folkloru oraz literatury polskiej i powszechnej, ujawniając w sposób precyzyjny przebieg rozwojowy, zmiany naturalne i adaptacje, pogłębienia treściowe i formalne poszczególnych elementów tworzywa literackiego. Nieraz materjał badany, np. w szkicu „Norwidowa parabola o zamarzłem słowie", pozwoli na studjum dokładne ewolucji wątku, kiedy indziej wskaże jej prawdopodobny kierunek i zatrzyma się na etapach wybranych. Wyniki szczegółowe prowadzą niejednokrotnie do uogólnień syntetycznych, np. uwagi o tradycjonalizmie pisarzy w. XIX wynikły z badań wątków treściowych „Wieczornic" Siemieńskiego, a paralela „Dziewica trup", analizująca jeden z motywów makabrycznych literatury polskiej, wyznacza bardzo ciekawie rytmikę upodobań literackich, ustala pokrewieństwo epok i wskazuje horyzonty badań następnych.

Zagadek literackich, nieodgadniętych dotychczas z powodu szczupłości materjału lub też odmiennych metod naukowych, rozwiązały paralele „całą serję". Niejeden z tych rezultatów przeznaczył autor dla przyszłego monografisty facecjonistyki staropolskiej, np. analizę żartów Gonelli w „Dworzaninie polskim", o których pisał po prof. Krzyżanowskim prof. R. Pollak w „Ruchu Literackim" VIII (1933), s. 134—140, lub też badanie źródeł obcych facecjonistyki dawnej Polski, zarówno w powiastkach rozproszonych (u Klonowica), jak w zbiorach „Facecyj" (niebadany dotąd udział L. Domenichiego). Rezultaty inne zatrzymują historyka poezji, np. szkic o kolendzie „Bóg się rodzi" Karpińskiego, ustalający rodowód techniki artystycznej pieśni; obserwacje autorskie, które sięgają epoki kazań gnieźnieńskich, uzupełnić można ogniwem pośredniem, na podstawie artykułu E. Porębowicza w „Kurjerze Warszawskim" 1933, nr. 354. Nadto w świetle nowych zestawień z literaturą ludową prezentuje się czytelnikowi poezja romantyczna. Niejeden zespół faktów badanych, jak artykuł „Jan Sobieski w tradycji anegdotycznej", pomnoży historję kultury. Oto wskazana na kilku przykładach różnokierunkowość wyników naukowych „Paralel".

Podstawa książki, świadomej w zakresie metody, jest bogata i rozległa w szczegółach. Swoboda całkowita autora w operowaniu materjałem literackim wszelkich epok towarzyszy prof. Krzyżanowskiemu także na obszarach literatury ludowej. Materjału folklorystycznego nie gromadziły zresztą „Paralele" marginalnie, ale jako wynik przygotowanej do druku systematyki polskiej prozy ludowej. Dla niektórych z tekstów, analizowanych w książce, możnaby zasób porównawczy niekiedy pomnożyć. Paralela VIII, rejestrująca echa sławy królewskiej Sobieskiego, zyskuje dalsze warjanty ludowe: zob. Wisła, I, 145 (pogłosy wojny tureckiej), Lud, V, 362 (narodziny syna królewskiego w Niepołomicach); prowenjencję wschodnią znanej facecji „Słowo się rzekło..." wskazać łatwo przy pomocy antologji Langego „Dywan wschodni", 1921, 218—220 (Powiastka arabska). Paralele ludowe „Kazania zbójnickiego" wzbogaca warjant wadowicki, Lud, IX, 400—401. Rodowód bajki Krasickiego „Niósł ślepy kulawego" (r. X) uzupełnić można opowiadaniem z Dukli (Lud, VII, 143), pomnażającem liczne opracowania wątku. Wreszcie paralela XX, analizująca motyw dziewicy — trupa i oparta wyłącznie na materjale literackim, echem ludowem rozlega się pod Sieradzem (Lud, VII, 126), w powiastce zubożonej o szczegóły obyczajowe.

Nie podejmując dokładnego rachunku spraw i zagadnień, jakie książka prof. Krzyżanowskiego stawia lub rozstrzyga, patrzymy na „Paralele" jako na poważne osiągnięcie naukowe, o którem świadczą zarówno demonstra-

cja metody, jak uzyskane wyniki literackie i historyczne.

Warszawa. *Tadeusz Mikulski.*

ROMANS Z XVII WIEKU

PISKORSKI SEBASTJAN. Żywot Barlaama i Jozafata wydał i wstępem poprzedził Jan Janów. (Zabytki Piśmiennictwa Polskiego Tom VI) Lwów 1935, str. CCVIII, 322.

Z zadowoleniem powitać należy wznowienie po dwudziestopięcioletniej przerwie wydawnictwa, którego przedwojenne pozycje objęły dzieła takie, jak „Ogród fraszek“, „Wirydarz poetycki“ i „Satyry“ Krasickiego. Dzięki odżyciu serji tekstów staropolskich, wydawanych przez Lwowskie Towarzystwo Naukowe, przybywa jedna jeszcze placówka, by wzmocnić analogiczne wysiłki w innych ośrodkach uniwersyteckich, zmierzające do udostępnienia dawnych tekstów a oparte na uzusadnionem przeświadczeniu, że bez tej pracy znajomość literatury staropolskiej krokiem naprzód nie ruszy.

Tom, obecnie wydany, jest właśnie takim krokiem i to w dziedzinie, dotychczas znanej bardzo niedokładnie, bo w zakresie naszego romansu w. XVII. Wydawca, zajrzawszy do olbrzymiego foljału z czasów króla Jana, do „Żywotów Ojców“ Piskorskiego (1688), któremi nikt u nas się nie interesował, odkrył w nich „Historję Barlaama i Jozafata“, z łaciny przełożoną i tekst ten właśnie bardzo starannie, nawet pedantycznie, przedrukował. Dzięki temu przybyło nowe ogniwo do niebadanych dotąd na naszym gruncie dziejów prastarej i niezwykłej powieści, która wyszedłszy ze swej kolebki indyjskiej rozkrzewiła się w średniowieczu na gruncie europejskim, gdzie biografję Buddhy uznano za żywot świętego chrześcijańskiego. Niezwykłe przygody królewicza-ascety, zwycięsko opierającego się wszelkim pokusom świeckim, by w pustelni bogobojnego żywota dokonać, doskonale znane całym pokoleniom, rozczytującym się w dziełach Skargi, szczególnie silnie przemawiały do człowieka epoki Sobieskiego, co zachęciło równocześnie dwu aż duchownych (sit venia verbo) literatów, by przyoblec je w szatę lichych rymów, czy nie lepszej od nich prozy. Pierwszym był Kuligowski, drugim Piskorski właśnie. Współczesne pojawienie się dwu przekładów, niezależnie od ich wartości literackiej, nadaje im osobliwe znaczenie, zwłaszcza gdy się zważy, że obok nich drukuje się przecież sporo romansów miłosnych, przejmowanych z literatur francuskiej i włoskiej. Dopiero zestawienie dwu tych kategoryj rzuca znamienne światło na upodobania epoki i grunt, z którego wyrastać miały romanse późniejsze. Udostępnienie tekstu Piskorskiego pozwala sprawom tym przyjrzeć się bezpośrednio i tem właśnie uzasadnia się sens przedruku dzieła, pozbawionego, jak się rzekło, jakichś walorów literackich.

Prawdziwą jednak rewelację nowej książki stanowi nie sam tekst, lecz wstęp do niego pióra Jana Janowa. Nie pierwsza to wycieczka rusycysty lwowskiego w dziedzinę dawnego romansu, innemi słowy w dziedzinę literatury porównawczej, ale pierwsza tak rozległa i tak owocna. O „Barlaamie“ istnieje olbrzymia ilość prac w najrozmaitszych językach, żadna jednak z nich nie zatoczyła tak szerokich kręgów, jak rozprawa Janowa, kreśląca kolejne fazy popularności powieści w literaturach wschodnich i zachodnich. Najnowsze zdobycze zachodnioeuropejskiej orjentalistyki wydawca zgrabnie zespolił z dawniejszemi dociekaniami nauki rosyjskiej, od siebie zaś dodał mnóstwo faktów, dotychczas w rozważaniach nieuwzględnianych, by dać w rezultacie niezwykle uniwersalny zarys encyklopedyczny, ostatnie słowo wiedzy o prastarym romansie duchownym. Nie wchodząc w szczegóły zdobyczy autorskich w zakresie wersyj ruskich, rumuńskich i węgierskich, wskażę tylko na to, co bezpośrednio interesuje polonistę. Dotychczas więc znało się u nas opracowania „Barlaama“ u Skargi i Kuligowskiego, sam Janów przed kilku laty dorzucił do nich kilka wersyj nowych, cała ich różnorodność występuje jednak dopiero teraz, gdy w grę wchodzą wersje Piskorskiego i Kossak-Szczuckiej oraz cała grupa opracowań scenicznych z w. XVII. Poza tem autor bardzo interesująco ustala zasięgi wersyj polskich na Rusi, gdzie dotychczas przyjmowano niemal wyłącznie wpływy literatury bizantyjskiej. Ale i to nie wszystko. Omawiając przeróżne wersje zachodnie, Janów razporaz ustala nowe związki, mimochodem rzucając niejednokrotnie

bardzo interesujące uwagi o przeróżnych innych wątkach powieściowych. Ogromna ilość tych uwag sprawia, że nie wszystkie może wypadły całkiem przekonywająco; to i owo możnaby w tej dziedzinie uzupełnić, to i owo zmienić, ale tylko laik, nie mający pojęcia o trudnościach pracy komparatystycznej, mógłby te drobne usterki poczytać za ujmę sumienności i pracowitości, któremi tchnie wstęp do „Barlaama".

Warszawa. *Juljan Krzyżanowski.*

LISTY KRASIŃSKIEGO DO DELFINY

KRASIŃSKI ZYGMUNT. Listy do Delfiny Potockiej 1843—1845. Przysposobił do druku Adam Żółtowski, Poznań 1935. Str. VI, 2 nlb, 754, 2 nlb., Nakładem Poznańskiego Tow. Przyjaciół Nauk, z zasiłkiem Funduszu Kultury Narodowej. Skład główny w Księgarni Uniw. Jana Jackowskiego w Poznaniu.

Z równą radością, jak pięć lat temu witaliśmy pierwszą serję „Listów do Delfiny Potockiej" (1839—1843) Z. Krasińskiego — witamy dzisiaj ich dalszy ciąg, obejmujący listy z lat 1843—1845. Otwarł się oczom miłośników twórczości Krasińskiego, badaczom kultury owych lat — tajemniczy sezam, o którego skarbach wiedziało się nie li tylko teoretycznie, lecz także przez zbliżenie i przeżycie go estetyczne „na zapas" na podstawie drukowanych fragmentów, z których najbogatszy, bo obejmujący kilkadziesiąt listów Krasińskiego, ukazał się w Tygodniku Illustrowanym z 1899 roku, w opracowaniu S. R. Kamińskiego.

Korespondencja Krasińskiego z Delfiną Potocką niemal codzienna a ciągnąca się latami, obfita nietylko w myśli, ale — romantycznym trybem rzeczy — także i w słowa, stanowi ogrom, a stąd także i problem dla wydawcy. A Żółtowski zarówno w dążeniu do przykrojenia nieraz treściowo bezwładnej masy do możliwości wydawniczych, jak i kierowany szlachetną dyskrecją (nawiasem powiedziawszy, problem moralny w kanonie wydawniczym dotąd nierozwiązany!), poddał materjał przesortowaniu. Nie będziemy powtarzać zastrzeżeń wobec tej, częstej zresztą, metody wydawniczej, która, lekceważąc badaczy, chce szerokim czytelnikom dać ciekawą książkę i dzięki której otrzymujemy dzieło epistolograficzne, wprawdzie „oczyszczone z osadów", ale tem samem i n n e, niż w rzeczywistości twórczej, dzieło, które swój charakter artystyczny zawdzięcza zarówno autorowi, jak i wydawcy; nie będziemy powtórnie (por. rec. Krasińskiego Listów do Delfiny Potockiej 1839—1843, Ruch Literacki 1930, 10, str. 317) ubolewać, że nadal trudno się definitywnie wypowiedzieć o wartości artystycznej tej korespondencji. Zaznaczymy tylko, że nasz sąd — a raczej wrażenie o artystycznej wartości listów Krasińskiego do D. Potockiej uległy po 35 latach zmianie, a to ściśle w związku z metodą wydawniczą, która nas z niemi zaznajamiała. Próbka tej korespondencji dana nam przez Kamińskiego kazała się spodziewać rzeczy o zakroju artystycznym dużo szerszym, niż okazuje to bogaty komplet listów w wydaniu A. Żółtowskiego. Przysłowiowa „mądrość po szkodzie", nabyta dzięki „triage" Kamińskiego, każe odnieść się dużo ostrożniej do wartości artystycznej całości, poddanej przez A. Żółtowskiego także „triage", choć mniej rygorystycznemu; ostatecznie to prawo wyboru: wybiera się z całości rzeczy najpiękniejsze, nie myśląc o robieniu minjatury w walorach jakościowych. Ale że korespondencja jest ważna nietylko jako samodzielne dzieło życia i sztuki, lecz także jako wielorakie źródło poznawcze, więc jest aż nadto wiele punktów widzenia, z których wydanie Listów do D. Potockiej jest prawdziwem dobrodziejstwem. Przedewszystkiem daje nam poznać bohaterkę romansu i adresatkę miłosnych epistoł, co, choć także nieobojętne dla historji i kultury romantycznej epoki, ma jednak swoją podstawową wagę przy badaniu związanego z Delfiną okresu twórczości Krasińskiego. Z listów poznać możemy jej wpływ na twórczość poety, sprawę jej współudziału — jak chcieli niektórzy — w jego dziele, a więc charakter łączącego ich stosunku — i, co w danym wypadku najważniejsze, ważniejsze od objektywnych ocen jej osoby, poznać z nich możemy sąd poety o jej wartościach duchowych, coś niby fenograficzną jej sylwetę w duchowem odbiciu poety.

A stosunek Krasińskiego i Delfiny bywał naświetlony rozmaicie. Od bezwzględnego potępienia jej osobowości przez St. Tarnowskiego,

od cierpkich słów Hoesicka przechodzi Kamiński do stwierdzenia jej duchowych piękności i rzeczywistego wpływu jej osobowości na poetę. Kleiner widzi w niej towarzyszkę Krasińskiego na szlakach myśli, w momentach najwyższych wzniesień. Pini znów zmysłowością obojga tłumaczy istotę ich związku, a komedjanctwem pięknej pani tajemnicę jego trwałości. Wydane listy odsłaniają prawdę. Jeżeli można się było domyślać niesłychanego natężenia tej egzaltowanej romantycznej miłości, sublimowanej ku uniesieniom mistycznym, a zamaskowanej w swej zmysłowości, to chyba rewelacją są sądy poety o ukochanej, zdradzające, pośród wybuchów miłości, w momentach rozżalenia, trzeźwość i zmysł obserwacyjny. Pokazuje się, że „towarzyszka na szlakach myśli" często tej myśli nie rozumiała, że natężenie filozoficzne listów ją nudziło, a nawet obrażało. „Tybyś wolała mnie kretynem przy sobie, u stóp Twoich, na stołeczku, niż czemsiś wielkiem i żyjącem i pracującem w oddali, choć zawsze z Tobą połączonym" (r. 1843, t. I, s. 329). Poeta, „czcząc ją jak świętą, kochając jak anioła" (t. II, str. 261) ma częste zastrzeżenia co do „rozumienia się" (z 21/II 1844, t. II) — i co do sprawiedliwości i prostolinijności charakteru ukochanej, składając to zresztą na karb jej płci (por. listy z 16/III 1844 i 28/III 1844). „Gdyby Bóg był jak Ty — stworzenie, dzieło rąk Jego, wszechświat i chwiliby nie trwał: bo miast Woli świętej rządziłby nim tylko kaprys wielki..." (28 okt. 1845, str. 716).

Kochał poeta mocno Delfinę, ale jeśli zapewniał o jej świętości i genjuszu, to tylko dlatego, że wyższość duchowa kobiety — Beatrycze - Przewodniczki leżała w jego koncepcji miłości i że swój romantyczny program miłosny narzucał par force rzeczywistości. A rzeczywistość, którą reprezentowała w życiu poety pani Delfina, toczy się torem brzydkim, zwłaszcza od 1843 r., od ślubu poety. Chyba pomimo wybuchów miłosnych zdaje sobie z tego sprawę Krasiński, gdy naraz musi „tę pannę", żonę, bronić przed jej insynuacjami i kaprysami.

Nietylko dla zrozumienia udziału Delfiny w twórczości poety i jako materjał dla poznania kultury romantycznej są te listy — dziwnie podobne w kolorycie do korespondencji G. Sand i Musset'a — arcyważne. Naświetlają także wiele momentów twórczych. Rewelacyjna i godna osobnego studjum jest historja powstania Glozy św. Teresy. Okazuje się, że mistycyzm wielkiej reformatorki służył za szkołę miłosnych uniesień kochankom; zczasem mistyczna miłość ku Bogu świętej stopiła się w odczuciu poety z jego własną miłością ku Delfinie. Jeśli nie bluźnierczo, to co najmniej niesmacznie brzmi upodobnienie się do św. Teresy, dochodzące do podpisywania się jej imieniem: „Twoja teraz i na wieki św. Teresa". — Dowiadujemy się również, że pierwsze piękne wiersze Glozy wybuchnęły nagle 8 września 1845 roku; prozaiczność zajęć gospodarskich — co już zresztą wiedzieliśmy — kazała ją narazie, a w rzeczywistości na długie lata, odłożyć.

Poznanie literackich i filozoficznych przeżyć tego okresu (Laprade, Malczewski, Boucher de Perthes), poznanie całego życia poety z tragicznym fałszem jego położenia, nie od strony, że się tak wyrazimy, relacji, jak w innych współczesnych listach, lecz od strony dramatycznego jądra, jakiem był stosunek do Delfiny, poznanie rytmu dręczących go chorób, o które rozbijała się możliwość twórcza — oto dalszy ciąg zdobyczy, które zawdzięczamy listom do Delfiny Potockiej; stać się one powinny materjałem badawczym dla wiedzy o literaturze, dla socjologji kultury i dla psychologji we wszystkich jej wymiarach z freudystycznym włącznie.

Łódź. *Stefanja Skwarczyńska.*

STUDJUM O „LILLI WENEDZIE"

GRZELKA JÓZEF. Kompozycja „Lilli Wenedy" Juljusza Słowackiego. Akcja. Charakterystyka. Problemy. Środki techniczne. Warszawa 1935, str. 115. „Nasza Księgarnia".

Książka Józefa Grzelki podejmuje temat, opracowany — zdaje się — dość wyczerpująco i szczegółowo przez Ignacego Chrzanowskiego. Samo podjęcie tego tematu dowodzi, że autor zechce dać nowe, samodzielne jego rozwiązanie. W dążeniu do tego nowego ujęcia Grzelka zajmuje stanowisko skrajnie negatywne i lekceważące w stosunku do tych wszystkich, którzy zajmowali się dramatem Słowackiego. Wywody jednego z badaczy określa, jako „głupie frazesy", lub też stwierdza, że „wystarcza nie

być kretynem, aby wyciągnąć z tego należyte wnioski". I pod tym względem postawa autora jest jasna; trudniej natomiast jest zdać sobie sprawę z jego stanowiska wobec zagadnienia. Przedewszystkiem zastanawia fakt, że problemy dramatu omawia autor w pracy, poświęconej jego budowie. Następnie wątpliwości nasuwa stanowisko autora, który ocenia środki techniczne dramatu z punktu widzenia jego stosunku do t. zw. „rzeczywistości". Ten skrajny, a — zdawałoby się — dawno przezwyciężony realizm, czy illuzjonizm estetyczny, że jedynem kryterjum sztuki jest podobieństwo do jakiejś „rzeczywistości", jest źródłem zbanalizowanej oceny takich środków technicznych dramatu, jak np. mówienie, „na stronie", którego ma nie usłyszeć oddalony o trzy kroki partner. Wygłaszanie monologu jest zdaniem autora świadectwem braku piątej klepki u osoby gadającej do siebie. Stąd pochodzi także kilkakrotnie powtórzony zarzut, że niemożliwe jest, żeby w tej epoce ludzie byli tak subtelni, a nawet wyrafinowani, jak Wenedzi, żeby niekulturalni i gburowaci Lechici mówili potoczystym i pięknym językiem, kiedy wiemy doskonale, że język polski w owej epoce był ubogi i niewyrobiony. To ciągłe zestawianie utworu z jakąś rzeczywistością jest tembardziej paradoksalne, że w stosunku do „Lilli Wenedy" trudno znaleźć „przedmiot odtworzony", i że w tym wypadku jest szczególnie jasne, że mamy do czynienia z innym światem, który trzeba mierzyć innemi miarami.

Stanowisko autora prowadzi do całego szeregu nieporozumień. Dlatego mamy np. zgodnie z autorem uznać za sztuczny i nieprawdopodobny monolog Gwinony, wygłoszony pod wpływem wzburzenia na widok Salmona. Autor uważa za jego kryterjum sztuczny język, którym przemawiają profesorowie uniwersytetu w pierwszej połowie XX w., a którym nie powinna posługiwać się Gwinona. Natomiast sprawa, czy monolog harmonizuje z charakterem osoby, która go wygłasza, czy jest dostatecznie umotywowany i jaka jest jego rola w kompozycji dramatu, jest dla autora najzupełniej obojętna. Następnie autor charakteryzuje monolog „Lilli Wenedy" jako niedramatyczny. Warto byłoby przytem zastanowić się, czy monolog wogóle jest czynnikiem dramatycznym, czy w jego istocie nie tkwi coś obcego utworowi scenicznemu i czy prócz sposobności, dawanej bohaterowi do możliwie pełnego wypowiedzenia się, nie jest monolog przedewszystkiem sposobem zatrzymania akcji i wywołania w widzu wrażenia oczekiwania np. monolog Rodryga w „Cydzie". Ciekawa jest także interpretacja ideologji dramatu; w Lilli, nie w Rozie, jak dotychczas, dostrzega autor postać tragiczną, w jej postępowaniu widzi prawdziwe poświęcenia dla rodziny i ojczyzny. Tutaj skrzywdził autor Rozę, zlekceważył jej ofiarę i tragiczne poczucie wyrzeczenia się wszelkich uczuć, gdy chodzi o sprawy narodu, zawarte w prostych słowach: „Wróżka, wróżka ludu nieszczęśliwa, ona ma serce". Wyniesienie zaś Lilli do godności reprezentantki idei ofiary dla narodu oparte jest na milczącem założeniu, że poświęcając się dla rodziny poświęca się pośrednio dla ojczyzny i pominięciu tego ważnego faktu, że Lilla nie obejmuje, nie rozumie zagadnień narodowych, że nic ją one nie obchodzą i że zainteresowanie harfą Derwida jest tylko jednym z wielu przejawów miłości do ojca. Tak samo trudno zgodzić się z poglądem autora na rolę cudowności w dramacie, kiedy dowodzi, że jest ona drugorzędnym środkiem technicznym. Jako naczelny problem dramatu wysuwa autor satyrę na duchowieństwo i Kościół katolicki. I tutaj przychodzi na myśl trafna uwaga autora o dotychczasowych badaniach nad „Lillą Wenedą": „.... a że każdy w dramacie Słowackiego znajduje to, czego szuka, to może świadczyć tylko o... dużych zdolnościach poszukiwaczy" (str. 71).

Warszawa. *Janina Kulczycka.*

PAMIĘTNIKI PAWŁA OWERŁŁY

OWERŁŁO PAWEŁ. Z tamtej strony rampy. Warszawa, 1936. F. Hoesick, Str. 447, 1 nlb.

Książka p. Owerłły jest poniekąd dalszym ciągiem książki Józefa Kotarbińskiego „Aktorzy i aktorki" (1925). Tamta wbrew tytułowi, zajmuje się nietylko aktorami i aktorkami, ale również i wielu innemi sprawami teatralnemi, obszerniej rozwodząc się nad repertuarem w latach 1865—76; ta — obejmuje okres następny: od roku 1882 do końca istnienia zrzeszeń aktorskich przed umiastowieniem teatrów

w Warszawie (1918), w treści zaś zawiera też same składniki, tylko z rozleglejszego zebrane obszaru, gdyż, nie ograniczając się do dramatu, obejmuje i inne działy teatru: operę, operetkę i balet. Posiada poza tem w większym stopniu niż praca Kotarbińskiego, charakter wspomnień osobistych, opowiedzianych gładko w sposób zajmujący i tu i ówdzie okraszonych anegdotą, dosadnie malującą przedstawionego człowieka lub atmosferę życia teatralnego w opisywanej epoce.

Najwięcej w książce miejsca zajmują krótsze lub dłuższe sylwetki pracowników teatru. Pisząc o artystach, autor nie poprzestaje na najwybitniejszych, lecz uwzględnia również i drugo oraz trzeciorzędnych, słusznie uważając, że oni to „wraz ze sławami stanowili całość kultury Rozmaitości". W ocenie zasług i talentów naogół rozważny, niedziwna, że skłonny jest niekiedy do szafowania superlatywami, podobny w tem wszystkiem nam, którzy tak chętnie zestawiamy kreacje dzisiejszych aktorów z podziwianemi w latach młodości. Na uwagę zasługują karty, poświęcone charakterystyce osób i działalności wszystkich prezesów Teatrów Rządowych w Warszawie. Niema tu zakorzenionego u nas nałogu potępiania ryczałtem wszystkich tych dygnitarzy i wszystkiego co zdziałali, jest natomiast sprawiedliwa i trafna ocena wad i przewin jednych, a podkreślenie istotnych stron dobrych u innych.

O piśmiennictwo zahacza ta książka w wielu miejscach: tam np. gdzie mowa jest o repertuarze i gdy podaje daty premjer; ale i poza tem jest ona przyczynkiem do dziejów literatury przez wplecione w tok opowiadania ustępy, poświęcone kilku krytykom oraz garstce tych dramatopisarzy, z którymi autor zetknął się bliżej (Przybylski, Galasiewicz, Zapolska, St. Kozłowski, Perzyński).

Stanowiąc dla każdego miłośnika teatru lekturę atrakcyjną i miłą (dzięki talentowi naracyjnemu autora i widocznej trosce z jego strony o dobrą konstrukcję dzieła), jest zarazem praca p. Owerłły nieobojętnym dla historyka teatru, bardzo obfitym zbiorem wiadomości, opartych na materjale archiwalnym. Historyk ten znajdzie tu niemało wszelkiego rodzaju informacyj i dat z dziejów sceny. Niestety, poważny włożony w zebranie ich trud częściowo został zmarnowany, możliwe, że i przez pośpiech w robocie, najczęściej jednak niewątpliwie z winy bardzo niestarannej korekty (tytułem przykładu: s. 63—4: Puchcieli zamiast: Ponchielli; s. 112: w programie przedstawienia na otwarcie po przebudowie T. Wielkiego „Fedora" zam.: „Fedra"; s. 141: tytuł komedji St. Graybnera i M. Prażmowskiego „Rothanówna" zam.: Rothornówna"; dwukrotnie s. 327 i 332, oraz w Indeksie: Marja Gury zam.: Giuri. O ile jednak tego rodzaju usterki (lub niedopatrzenia, jak np. na s. 161: Niewiarowska Marja zam.: Walerja, Grzywiński Jerzy zam.: Józef), każdy nieco otrzaskany z historją teatru łatwo sam może poprawić, o tyle gorzej przedstawia się sprawa, gdy błędy dotyczą faktów mniej znanych lub przeinaczają daty po raz pierwszy w druku podane, a więc takie, które przysparzają publikacji znaczenia. Warto więc chyba, aby recenzent zadał sobie pracę przejrzenia ich i — wyręczając bardziej krytycznie nastawionych czytelników — pozwolił im zrównać się z tymi, którzy z zaufaniem do ścisłości autora odniosą się do gęsto rozsianych na kartach jego książki dat. Oto więc w dalszym ciągu sprostowanie dostrzeżonych omyłek: s. 13 (toż samo s. 80): benefis Modrzejewskiej w r. 1882 (premjera ibsenowskiej „Nory") odbył się nie 26. II. (tego dnia na szóstym zrzędu poranku grano „Dalilę"), lecz 10. III; s. 15: jubileusz Żółkowskiego w tymże 1882 r. nie 3, lecz 5. XI. (na s. 80 taż sama data mylnie: 5. XII); s. 26: otwarcie T. Małego, 1880 r., nie 25. XII, lecz 25. XI; s. 26: otwarcie T. Nowego nie 13. IX 1880, lecz 3. IX. 1881; s. 48—50: Jan Quattrini przyjechał do Warszawy nie w r. 1834, lecz w 1843, pierwszy raz dyrygował („Lucrezia Borgia") 22. VII, na etacie od 1. VIII. 43; podany na s. 50 rok 1875 i wysokość pensji dotyczą nie Quattriniego, lecz Trombiniego, o którym zaraz potem jest mowa; s. 72: Szlezygierówna Józefa pierwszy raz śpiewała w operze warszawskiej 12. VII. 83 (w „Lunatyczce", por. s. 85), została zaangażowana w r. 1885 po występie w tejże operze w d. 7. V., otrzymując 8 000 złp. i 20 złp. od występu; s. 78: Rychter w r. 1883 nie należał do zespołu Rozmaitości, w tym okresie występował tylko gościnnie: w r. 1880 osiemnaście razy między 2. VIII a 2. IX, w 1881 sześciokrotnie między

14. X a 28. X., w 1882 osiemnaście występów między 17. IV a 28. V, w 1884 — czternaście między 30. X a 4. XII; s. 81: „Dnia 22. IV. 1882 wystąpił w operze „Faust" Alani Tamborlini w roli Mefista. Śpiewak o prześlicznym głosie". Pomieszane nazwiska dwóch artystów: Angelo Tamburlini i Alani Eugenjusz, obaj występowali jednocześnie, pierwszy od 5. III (Mefisto) do 30. VI (w „Aidzie"), drugi również do 30. VI; s. 81: Wierzbicki Ludwik: 1 występ nie 3. VII, lecz 22 VII w „Aidzie", w „Carmenie" dopiero 27. VII; s. 83: 1. przedstawienie „Meiningeńczyków" nie 27. VI. 85, lecz 8. V. 85; s. 85: występy Coquelina nie od 13. I. 83, lecz od 6. XII. 82; s. 85: premjera kom. „Friebe" nie 30, lecz 11. IV. 85; s. 85: 1. występ Marji Pospiszilówny nie 20. IV, lecz 4. III. 85, siódmy i ostatni — 31. III; s. 85: Aleks. Bandrowski d. 4. VIII. 85 śpiewał po raz drugi, pierwszy występ 25. VII, trzeci i ostatni 29. VIII; s. 109: Żółkowski zmarł nie 15, lecz 25. XI. 89; s. 111: otwarcie T. Wielkiego po przebudowie nie 17, lecz 11 IX. 91; s. 135: (Wisnowska) nie 1900 lecz 1890; s. 254—5: Wł. Krogulski na etacie od 1. I. 63, po debiucie w r. 1869 (16. VIII. Łatka w „Dożywociu" w ciągu września czterokrotnie w roli Michonneta w „Adrjannie Lecouvreur") nie został zaangażowany do Rozmaitości, lecz należał do zespołu orkiestry operowej (tołombas); s. 267: J. Grzywiński na scenie warsz. nie od r. 1885, lecz od 1865 (przedtem członek zespołu amatorskiego w sali Tow. Dobroczynności); s. 300—1; Wł. Florjański śpiewał w Warszawie pierwszy raz nie w 1899, lecz w 1886, trzykrotnie; na s. 86 dobra data 1-go występu: 4. IX. 86; s. 301: Ign. Warmut po raz pierwszy nie w r. 1893, lecz w 1883, czterokrotnie, od 30. IX. do 19. X; s. 319: Jan Popiel ur. nie w 1820, lecz 8. III. 1817 (zm. 4. VII. 83); s. 319: premjera „Pana Twardowskiego" nie 4. VI, lecz 6. VII. 74; s. 320: w r. 1867 przyjęty był na etat w balecie Stanisław Gillert (w 1874 przeniósł się do Moskwy), Aleksander zaś wcześniej, 1. I. 65; s. 324: Hipolit Meunier przyjęty do szkoły baletowej chyba nie w r. 1839, lecz wcześniej, gdyż figuruje już na afiszu 1. I. i 8. VI. 36; jubileusz jego odbył się nie w 1887, lecz w 1877 r., 13. VIII. (na s. 329 podany rok właściwy, ale mylnie: 31. X.); nauczycielem niższej szkoły tańca został nie w r. 1865, lecz od 1. V. 66, reżyserem zaś od 1. I. 68; s. 325: premjera baletu Meuniera z muzyką Moniuszki „Na kwaterze" nie 8 IX. 68, lecz 25. VI. t. r.; (data premjery baletu „Don-Quichotte" tutaj 26. I. 82, na s. 85: „w październiku 1884"); s. 397: Józ. Chmieliński 1. raz grał nie 17. VII. 95 w T. Rozmaitości. lecz 27. VII. 85 w T. Letnim, 2. raz 10. IX. t. r,

Niekiedy daty podane są zamiast według nowego stylu — zgodnie ze starym. Tak więc na s. 47 data premjery op. „Carmen" w T. Letnim figuruje jako d.23.VI. 82 bez zaznaczenia (jak i w innych przytoczonych niżej wypadkach), że jest to dawny styl; w rzeczywistości premjera ta odbyła się 5. VII. Tak samo: s. 81 (i 326): premjera „Coppelii" 25. XI. 82 zamiast 7. XII; s. 81: występ tenora Juljana Zakrzewskiego w „Żydówce" 18. I. 83 zamiast 31. I. 82. Na s. 214, gdzie jako data przyjęcia Marc. Borkowskiej do zespołu T. Rozmaitości wymieniony jest d. 21. I. 66, nastąpiło zlanie się dat dwóch stylów: 20. XII. 65/1. I. 66.

Dwa następujące błędy mogą służyć jako przykład nierzadkiej omylności informacyj, czerpanych z afiszów lub zapowiedzi widowisk, niepopartych innym materjałem źródłowym. Tak więc na s. 81 powiedziano, że „dnia 3. V. 1882 rozpoczął występy sławny tragik włoski Tomasz Salvini", tymczasem występy te (miało ich być trzy) nie doszły do skutku, gdyż artysta, aczkolwiek istotnie przyjechał 14. V. t. r., poczuł się dotknięty faktem nierozsprzedania wszystkich biletów i 16. V. wyjechał. Tak samo mylna jest data koncertu jubileuszowego Ad. Münchejmera: 18. VI. 85 (s. 85); koncert ten istotnie był zapowiedziany na ten dzień, z powodu jednak niedyspozycji Mierzwińskiego (który specjalnie w tym celu przyjechał do Warszawy 15 t. m.), odbył się dopiero w dwa dni później, 20. VI.

Do innego rodzaju niedopatrzeń należą następujące: Na s. 35 wśród teatrów ogródkowych wymienia autor „Tivoli" „na ulicy Przejazd"; w rzeczywistości teatr pod tą nazwą mieścił się na posesji między ul. Królewską (d. pałac Bielińskich, następnie Łubieńskich) a placem Zielonym i zniknął z powierzchni, gdy w r. 1875 od strony tego placu Rawicz zaczął budowę domu (dzisiaj własność ks. Czartoryskich). Przy Przejeździe, nawprost Długiej, istniał teatr „Pod Lipką".

Na s. 59—60, na dowód „jak dalece dyrekcja popierała Włochów", autor, opierając się na afiszach, przytacza „fakt, że w roku 1873 sprowadziła (ona) do Warszawy całą trupę włoskich śpiewaków"; a przecież nie był to wypadek ani nowy, ani tem bardziej odosobniony, opera włoska bowiem gościła w Warszawie po raz pierwszy w ciągu dwóch sezonów 1843—45, następnie przez siedem sezonów od 1851 do 1858, wreszcie od 1864 do 1877 i w r. 1879 (na sezon 1877—78 zespół odwołano z powodu trudności walutowych w związku z wojną turecką). Na s. 314 wzmianka przy nazwisku Hel. Cholewickiej (na etacie od 1. IX. 62) o tem, że „harpagońska gospodarka senatora" (Gudowskiego) doprowadziła „do odejścia tej fenomenalnej artystki", nie odpowiada rzeczywistości, istotną bowiem przyczyną ustąpienia i wyjazdu Cholewickiej zagranicę (po ostatnim występie w listopadzie 1881 r.) była choroba piersiowa, na którą artystka zmarła w Nizzy 13. XII. 83.

Laski. *Mieczysław Rulikowski.*

»RUCH LITERACKI« W 1936 R.

„Ruch Literacki" rozpoczął jedenasty rok istnienia. Zeszyt drugi ukazuje się ze znacznem opóźnieniem spowodu strajku drukarskiego i zmian w wydawnictwie. Odtąd „Ruch Literacki" wychodzić będzie regularnie jako dwumiesięcznik (z wyjątkiem lipca i sierpnia), wydawany przez Towarzystwo Literackie im. A. Mickiewicza (Oddział Warszawski) oraz Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska" w Warszawie. Przedpłata „Ruchu Literackiego" na rok 1936 została znacznie obniżona. Wynosi: rocznie zł 6, półrocznie zł 3, zeszyt pojedyńczy zł 1,50. Przedpłatę wnosić należy czekiem: P. K. O. 13 909 Oddział Warszawski Tow. Lit. im. A. Mickiewicza (z zaznaczeniem: prenumerata Ruchu Literackiego 1936), lub uiścić w Instytucie Wydawniczym „Bibljoteka Polska", Warszawa, Nowy Świat 23—25.

Redakcja „Ruchu Literackiego": Warszawa, ul. Kromera 4—18.
Administracja: Warszawa, Instytut Wydawniczy „Bibljoteka Polska"
Nowy Świat 23-25. Tel. 27002.

REDAKTOR: PIOTR GRZEGORCZYK

Drukiem Zakładów Graficznych „Bibljoteka Polska" w Bydgoszczy

Drukiem Zakładów Graficznych „Bibljoteka Polska“ w Bydgoszczy